

مجلة فكرية عامة تصدرها وزارة الاعلام - بغداد

العدد ١٢ - السنة الثامنة - ١٩٧٣

الأقلام

مجلة فكرية عامة تصدرها شهرياً وزارة الاعلام في الجمهورية العراقية

رئيس التحرير
عبدالجبار داود البصري

سكرتير التحرير
منذر الجبوري

مستشارو التحرير
محمد جميل شلش
عبدالوهاب البياتي
نزار سليم
سعدي يوسف

الاشتراكات
دينار داخل العراق ● ٧٥ فلساً للطلبة ● دينار عن خارج العراق

المراسلات باسم رئيس التحرير ☀ لا تعاد المقالات لاصحابها نشرت ام لم تنشر

فهرس العدد الثاني عشر ـ السنة الثامنة نيسان ١٩٧٣

دار الحرية للطباعة (مطبعة الحكومة) بغداد ـ ١٩٧٣

هذا العدد

شخص الميثاق الوطني أبعاد الثقافة الثورية ومراحلها ومهامها تشخيصا ج
وبشكل علمي مركز .. فهو لم يعتبرها من حيث النشاة ثقافة طارئة على المجتمع القا
الذي تستهدفه الثورة ولا غريبة عنه وانما هي نتاجه .

وتنقسم الثقافة الثورية بالنسبة للثورة وانتصارها الى قسمين هما : الثقافة الثورية قبل الثورة ، والثقافة الثورية بعد انتصارها ولكل منهما مهامه وقضاياه ومسائله .

فالثقافة الثورية في المجتمع القديم ذات مهمة مزدوجة فهي من ناحية تناضل للتعبير عن نفسها ضد قوى الكبت والقمع وتسلط الايدلوجيات الحاكمة ، وهي من ناحية اخرى تفتتح اكثر من جبهة للصراع والتحدي لتخريج تلك الايدلوجيات المتسلطة وتحتل المواقع التي كانت تحتلها بين صفوف الجماهير .

وعندما ينهار المجتمع القديم وتصل الثورة الى السلطة تكون مهمة الثقافة الثورية الاساسية ليس التعبير عن الثورة ومكاسبها فقط ولكنها تكون مدعوة لتكريس انتصارها الحاسم والشامل على ثقافات وفنون واعلام المجتمع القديم وتعقب فلولها المنهزمة وتعرية كوادرها البائسة والوقوف كدرع متين ضد سمومها لتقي الجماهير وتحافظ على نقائها واخلاقيتها .

وفي ضوء هذه المهمة تتحدد علاقات الثقافة الثورية بالماضي او التراث وبالحاضر أو المجتمع الجديد وبالمستقبل .

ان الثقافة الثورية ليست عدوة للتراث ولا متمردة عليه ــ وهذا ما تتاجر به الرجعية لتنال من التقدميين ــ وانما هي ترتبط به ارتباطا حيا وواعيا ، وذا نظرة تاريخية تطورية عميقة ، اي انها لا تقبله على علاته ولا ترفضه رغم حسناته ، ولا تنظر اليه كطاقة سكونية جامدة مقطوعة الصلة بالواقع وانما هو تربتها التي تضع فيها بذورها ولابد للبذور وهي تنمو أن تتمثل أفضل ما في التربة من غذاء ونسغ .

والثقافة الثورية تطمح الى تكوين اعلام وثقافة وفنون جديدة تعبر تعبيرا كاملا عن اوضاع المجتمع الجديد وحاجاته وهو طموح مشروع ومبرر .

وهي من خلال تعبيرها عن المجتمع الجديد تعبر عن مشاعره واحلامه وتطلعاته وآماله ، اي انها تساعد بشكل من الاشكال على استحضار المستقبل .

وفي ضوء هذا الفهم لن يكون الكلام عن العلاقة بين الادب والاشتراكية كلاما سابقا لاوانه لان نظرية [الوحدة والحرية والاشتراكية] هي نظرية ثورتنا فهي سلاحها الذي ناضلت به ضد قيم المجتمع القديم وهي النور الذي يضيء أمامها دروب الحاضر والغد .

وحين تكون علاقة [الادب بالاشتراكية] موضوعا لعدد خاص لا يعني اننا ملزمون بتقديم ((دراسة موحدة)) ساهم فيها أكثر من باحث ، ولا يعني أننا ملزمون بتقديم ((بحث متماسك)) تعاون على كتابته اكثر من باحث .. لان ((الدراسة أو البحث)) في موضوع هذه العلاقة لا بد أن يكون مغايرا شكلا وبنية عن ((صحيفة)) أو مجلة تتبنى الموضوع نفسه ، والا لما كانت هنالك فوارق بين الانواع الطباعية [كتاب Book دراسة أو بحث Study ، محاضرة Lecture ، مجلة Magazine ، جريدة Newspaper .. الخ ..]

ونعتقد أن تخصيص عدد من مجلة لموضوع من الموضوعات لن يعفيها عن مهماتها الصحفية الاخرى وليس في تقاليد ((الاعداد الخاصة)) التي أصدرتها المجلات والصحف التي سبقتنا في هذا المضمار ما يخالف ما نذهب اليه .

ومن هنا يمكن تشخيص هوية هذا العدد الخاص فهو ليس اكثر من تجاوب مع مطامح الميثاق الوطني في اشاعة مفاهيم الثقافة الثورية وتكريس انتصارها وتنمية علاقاتها وتمتين روابطها وتوفير المناخ الاشتراكي ، دون اخلال بالشروط الواجب توافرها بالمجلة لكي تظل مجلة ولا تتحول الى ((كتاب)) .

ولقد راعينا عند انتقاء مادة العدد أن تكون دراسة مباشرة في الاشتراكية ، أو من وحي الاشتراكية ، أو ترجمة عن كتاب اشتراكيين ، أو عطاء يتجاوب مع دعوة الاشتراكية الى الادب الواقعي أو الادب الملتزم دون أن نفرط بتنوع الموضوعات والاساليب .

والجدير بالذكر ان صدور العدد يجيء بمناسبة ذكرى ميلاد حزب البعث العربي الاشتراكي التجسيد الحي لنظرية ((الوحدة والحرية والاشتراكية)) .

وشكرا للمفكرين والادباء الذين تعاونوا معنا .. واعتذارا للقارىء عن نقص يجده .. ونرجو ان يعتبره مناسبة ينتهزها ليزودنا باقتراحاته وآرائه .

رئيس التحرير

ملاحظات نظرية في الأدب والثورة

محمود امين العالم

الوعي الزائف مازال يربض على الجانب الاكبر من فكرنا المعاصر .

وعي زائف بحقائق واقعنا العربي ، بحقائق عصرنا ، بمتطلبات نضالنا الثوري .

فمع احتدام الصراع في واقعنا العربي ، وواقع عالمنا المعاصر ، تبرز اشكال مستحدثة من هذا الوعي الزائف ، ساعية الى عرقلة الصراع ، ووقف بلورته وتصاعده ، وصرفه عن الاتجاه الثوري الصحيح . وفي مختلف ظواهر السلوك النظري والعملي والوجداني ، يستشرى هذا الوعي الزائف ، في اشكال متنوعة .

التردد والمغامرة ، اليأس والضياع ، الضباب والتعمية ، السطح والعمق الاجوف ، الاغتراب والتعقيد ، فقدان الرؤية ، تشتت الطاقات ، تجميد الحركة ، الدوران في غير طائل ، هذا بعض ما يشيعه هذا الوعي الزائف في حياتنا العربية المعاصرة .

وفي مجال النظرية الادبية ، يطل هذا الوعي الزائف ، تغذيه ظواهر الضعف والركاكة في واقعنا العربي الراهن ، يطل هذا الوعي الزائف ليراجع كل التصورات والقيم الثورية التي نضجت في مسار الثورة العربية خلال السنوات العشرين الماضية ، ويسعى لاجهاضها ، وافراغها من ولائها . على ان الامر لا يقف عند حدود النظرية الادبية بل يمتد كذلك الى بعض التعابير الادبية نفسها .

ان ازمة الواقع العربي تنعكس في النظرية الادبية وفي الابداع الادبي انعكاسا زائفا مشوها . باسم ادبية الادب وفنية الفن ، او باسم الحداثة والتجديد والثورية ، تبرز ظواهر نظرية وابداعية تسعى لجعل الادب مجرد مغامرة شكلية مسرفة في التجديد والتعقيد والاغتراب والتعالي . وتكاد هذه الظاهرة ان تجرف في مسارها بعض مفكرينا وادبائنا ممن لا نشك في سلامة وعيهم وجدية التزامهم بقيم التحرر والتقدم والاشتراكية ، بل ممن كانوا ذات يوم من طلائع التنوير الثوري الحقيقي في ادبنا العربي المعاصر .

وهكذا يصبح التصدي لهذا الوعي الزائف في الادب ضرورة ملحة ، بل هو جزء من ضرورة اكبر هي ضرورة احتدام الصراع الفكري في مواجهة الوعي الزائف الذي يسعى الى التهام مختلف ظواهر حياتنا الفكرية والسياسية والاجتماعية والوجدانية في هذه الايام .

وفي هذا المقال ، محاولة لتحديد بعض الملاحظات الرئيسية العامة في طبيعة الادب وعلاقته بالثورة الاجتماعية ، ولكن ... ليسمح لي القارىء الفاضل ان ابدأ بالبدايات ، بمناقشة المفاهيم الاولية ، فما احوجنا الى ذلك في مواجهة محاولات التشويه والتزييف .

* * *

نقطة البداية في النظر الى الادب هي الادب نفسه بغير شك . الا ان الادب نفسه ليس نقطة بداية في ذاته . وليس الاديب المبدع للادب هو نقطة بداية في ذاته كذلك . فالاديب من حيث انه فرد انساني ، هو محصلة علاقاته الاجتماعية كما يقول ماركس بحق . وليس هذا غضا من فرديته او من اصالته الذاتية او من تميزه الخاص . وليس هذا وضعا له في قالب واحد لا يميزه ولا يتميز به او عنه . فالقول بان الفرد محصله لعلاقاته الاجتماعية ، لا يعني عدم التمايز . ذلك ان محصلة العلاقات الاجتماعية لفرد من الافراد ، تختلف باختلاف ملابسات واوضاع بالغة التنوع . فليس هناك فردان متشابهان تماما ، وان اتفقا بشكل عام في اوضاعهما الاجتماعية . على انه ليس هناك فرد واحد منفصل عن واقعه الاجتماعي ، مهما كانت عزلته الشخصية او الفكرية حتى روبنسون كروزو في عزلته النائية ، كان يتنفس حصيلة علاقاته الاجتماعية .

ان الفرد — كل فرد — جزء من سياق اجتماعي ، سياق طبقي دون ان يهدر هذا من فرديته . فداخل المجتمع الواحد هناك الطبقات الاجتماعية ، وداخل الطبقات الاجتماعية هناك الفئات والمراتب المختلفة ، وداخل هذه الفئات والمراتب هناك التنوعات الذاتية والفردية التي تنعكس فيها ، حصيلة العلاقات الاجتماعية المتشابكة معها . وهذا ما يجعل للفرد — وهو محصلة علاقاته الاجتماعية ، فاعلية مؤثرة في هذه العلاقات نفسها ، بوعيه بها ، وموقفه

منها ، وفعله فيها . انه بفاعليته فيها يستطيع ان يغيرها ، ولكنه بهذا كذلك يغير من نفسه .

وكذلك شأن الادب ، وشأن اي تعبير انساني عام . انه شكل من اشكال المعرفة الانسانية ، شكل من اشكال الوعي الانساني النابع من حصيلة علاقاته ، وممارسته الاجتماعية .

والاديب من حيث انه اديب ، يتميز بتعبيره عن وعيه بنوعية خاصة هي التي تجعل منه اديبا . ولهذا يتميز الادب كذلك بانه شكل نوعي خاص من اشكال الوعي الانساني . على ان نوعية التعبير الادبي لا تنفي عنه صفته الاصيلة ، اي لا تنفي عنه كونه وعيا . والوعي هو محصلة لخبرة انسانية واجتماعية حية ، او بتعبير آخر هو انعكاس لحركة الحياة ونشاطها وفاعليتها وتشابكاتها المختلفة وصراعاتها المتنوعة داخل الانسان وخارجه . ليس انعكاسا مرآويا آليا ، وانما هو انعكاس جدلي ، يتضمن وقائع الحياة كما يتضمن فاعلية الانسان وموقعه وموقفه من هذه الوقائع . انه حصيلة فعل وتفاعل . ليس انعكاسا لتفاصيل جزئية ، بل انعكاس لمحصلة انشطة وعلاقات ومواقف . ولهذا فالوعي بالواقع غير منفصل عن هذا الواقع ، ولكنه في الوقت نفسه متميز عنه والوعي بالواقع قد يكون انعكاسا مشوها ، زائفا نتيجة لطبيعة الموقف الاجتماعي من هذا الواقع الذي يتجسد في رؤية جزئية أو طفيلية او مصلحية ذاتية في هذا الواقع . على ان الادب – كما ذكرنا من قبل – شكل نوعي خاص من اشكال هذا الوعي الانساني العام . وهذه النوعية هي ما تجعل منه أدبا ، وتميزه عن بقية اشكال الوعي الانساني .

والذين يتجاهلون ان الادب انعكاس جدلي للحياة يستندون في هذا الى نوعيته الخاصة هذه ، محاولين من ناحية ، ان يجعلوا منها سدا ، ولغزا مغلقا ، مستغلقا ، لا سبيل الى انتسابه الى شيء او تفسيره بشيء ، ومحاولين من ناحية اخرى ، ان يتذرعوا بهذا السر او بهذا اللغز المغلق المستغلق للقول بالحرية المطلقة في الخلق والابداع الادبي التي لا يقيدها ولا يحدها شيء .

والحقيقة انهم بهذا يتجاهلون مبدا اساسيا من مبادىء الحياة والوجود في مختلف مظاهرهما وظواهرهما الطبيعية والانسانية هو مبدا العلة . لا شيء يتحقق ويتحرك بغير علة . ولست اقصدها العلة الآلية الميكانيكية ، التي تجعل لكل علة معلولا واحدا ، ولكل معلول علة واحدة ، وانما اقصد العلة الدينامية التي تعبر عن تفاعل العلل والمعلولات وتشابكها . والادب معلول للاديب ، ومعلول للحياة الادبية التي يحياها الاديب ، وللوضع الاجتماعي الذي ينتسب اليه وينشط فيه . وان معلولية الادب لا تنفي ما يتميز به ابداعه من خيال والهام وخلق وجدة ، وما يتميز به من نوعية خاصة غير نوعية الوعي العام ونوعية الواقع نفسه . ومعلولية الادب للحياة لا تتمثل في موضوعه أو في مضمونه فحسب بل في شكله كذلك . فتطور الاشكال الادبية مرتبط بتطور الحياة الاجتماعية . ان الشكل الروائي لم ينضج الا بنضج النظام البورجوازي . والسينما كفن جديد مرتبطة في نشأتها بالثورة الصناعية . وهكذا مختلف الظواهر الادبية والفنية عامة على ان نفي معلولية الادب هو نفي للعقلانية العلمية في ادراك الظواهر ، ودعوة الى مفاهيم غيبية خالصة تعطل الفكر وتعجز عن تفسير الظواهر . وفضلا عن هذا فان القول بنفي العلية في الادب ، أو نفي معلوليته للواقع – بمعناه الداخلي والخارجي – هو نفي للحرية ذاتها . فالحرية هي وعي بالضرورة ، ولست تجاهلا لها او جهلا لها . ان وعي الاديب بقوانين واقعه وتعبيره النوعي عنها ، لا ينفي حريته بل يشكل معنى اساسيا من معاني هذه الحرية . وان وعي الاديب بالضرورات الاجتماعية من حوله ، بقوانين حركتها ، بصراعاتها الاساسية ، هو الذي يحرره من ضباب الوعي الزائف ، من ضباب التصورات والقيم الشخصية الخالصة ، ويؤهله للتعبير النوعي الذي يتميز بالصدق والابداع حقا . وهكذا تكمن حرية الاديب في وعيه بالضرورة الاجتماعية ، وفي حسن اختياره وانتقائه لملامحها وقسماتها التي تعبر عن حقائقها الجوهرية . ان خصوبة تجربة الحياة وغناها في وعي الاديب هما الشرط المسبق لكل ادب عظيم . حقا ، ان هذه الخصوبة وهذا الغنى وحدهما ليسا كافيين لتحقيق الابداع الادبي ، الذي هو وعي ذو نوعية خاصة . ولكن هذه الخصوبة وهذا الغنى هما اساس الخيال والالهام والابداع وشرط الحرية كذلك . حتى الشطحات الادبية التي تعد نفسها تحررا من كل ضرورة ، انما هي تعبير عن ضرورات في ذاتية الاديب وفي حياته ، وان تكن تعبيرا عن وعي زائف بهذه الضرورات .

لا فن بلا حرية ، ولكن لا حرية بغير وعي عميق بالضرورات الاجتماعية وامتلاكها بمزيد من الوعي الخلاق بها . وهناك من ينكرون معلولية الادب للحياة الاجتماعية ، ولكنهم لا ينكرون معلوليته للاديب نفسه . انهم يقولون باللاوعي والذاتية الخالصة مصدرا للادب ، وينكرون هذا المصدر في الحياة الاجتماعية ، وهم في هذا يصدرون في الحقيقة عن مفهوم مثالي للفرد ، لا للادب فحسب ، انهم يدركون الاديب – بل الفرد عامة – كائنا منعزلا عن المجتمع ، مستغلقا داخل ذاته ، وهم بهذا يفسرون الابداع الادبي تفسيرا ذاتيا خالصا ، او نفسيا خالصا ، متهمين الماركسية بأنها تلغى ذاتية الادب وفرديته ، وتكتفي بتفسيره الاجتماعي .

ولا شك ان الادب ابداع ذاتي فردي ، ولكن ذاتيته لا تنفي اجتماعيته . فالاديب في تعبيره الصادر عن وعي او لا وعي ، عن تلقائية والهام خالصين او ممتزجين بتخطيط وقصد ، انما هو في حياته وابداعه – كما ذكرنا – محصلة لعلاقاته الاجتماعية .

وعلى هذا فالادب تعبير ذاتي عن رؤيا موضوعية اجتماعية . ان ذاتيته نفسها جزء من نسيج موضوعي

اجتماعي ، ان داخله المحض ـ ان صح ان هناك داخلا محضا ـ هو حصيلة خبرته ومواقفه وعلاقاته وانشطته. ان تعبيره النفسي الخالص هو في الوقت نفسه تعبير عن موقع وموقف اجتماعيين . والقول بالطابع الذاتي للادب لا يعني انه تعبير شخصي ، ولا يعني طغيان التعسف العاطفي الذاتي على حساب الرؤية الموضوعية وانما يعني صدور الادب عن ذاتية فردية تنعكس بغير شك في كثير من مظاهر الشكلية والموضوعية وتعطي له اذواقا ، ومبادرات خاصة ، دون ان تنفي في الوقت نفسه مصدره الموضوعي الاجتماعي . ان التكوين النفسي والجسدي الخاص لأبي العلاء المعري ، ينعكس بغير شك في ظواهر عديدة من ادبه ، ولكن ادبه له دلالة موضوعية اجتماعية بل انسانية عامة اكبر من حدود هذا التكوين النفسي او الجسدي الخاص .

والقول بالأدب معلولا نوعيا للحياة الاجتماعية ، للعمل الانساني ، للنشاط الانساني ، للصراع الطبقي ، لنسيج العلاقات التاريخية في مجتمع وفي عصر ، لا ينفي كذلك طابعه الابداعي الخلاق . فليست نوعية الادب في انه مجرد اسلوب ما ، او تشكيل ما ، او موضوع ما ، وانما في انه بهذه العناصر جميعا يشكل اضافة جديدة الى الحياة نفسها .

ان الادب خلق وابداع ، بمعنى انه قيمة مضافة الى مجموع عناصره المكونة له ، ومصادره النابعة منها . انه قيمة مضافة الى الحياة ، وان تكن الحياة مصدره . ان الابداع الادبي ليس مجرد مركب جديد لم يكن موجودا من قبل فقط . وانما هو اضافة قيمية الى الحياة . ان ولادة عنق يحمل راسين ، او كف ذات اصابع ست ، لا تشكل مركبا جديدا خلاقا يضيف الى الحياة ، بقدر ما تشكل ما يمكن ان يكون تشويها لها وتعجيزا لها عن ممارسة وظيفتها . وما اكثر اشكال الادب التي نتصور انها بالاغراب والشذوذ والخروج عن المالوف تحقق اضافة خلاقة الى الادب والى الحياة .

والابداع الادبي ليس مجرد مركب جديد يشبه ـ كما يقال احيانا ـ العملية الكيماوية التي تشكل تركيبا جديدا غير عناصرها . فالماء مثلا مركب نوعي جديد من تشكيل كمي للاوكسجين والهيدروجين . حقا ان الابداع الادبي نقلة نوعية فوق مجموع عناصره الكمية والنوعية ، ولكنه لا يلغي هذه العناصر بنقلته الجديدة ولا يطمسها ولا يحولها تحويلا مطلقا الى مركب نوعي آخر وانما يحتفظ بها ـ لا كما هي في الواقع وانما في تشكيل نوعي داخل اطار التشكيل الكلي للعمل الادبي . ولكنه يضفي عليها وحدة تركيبية جديدة اكبر منها ، واكبر من مجموعة ، يضفي عليها قيمة مضافة ـ انه يحتفظ بملامح الاوكسجين والهيدروجين على سبيل التبسيط ـ في وحدة الاحساس بالماء الجديد المتكون بهما ومنهما وهو شيء آخر غيرهما . ان الابداع في العمل الادبي هو الوحدة في خلال التنوع ، والتنوع في اطار الوحدة ، وهو القيمة المضافة فوق كل عناصره المكونة له، المحتفظة بكياناتها الخاصة داخل العمل الواحد .

ومن حقنا هنا ان نتساءل : من اين تصدر هذه القيمة المضافة التي تشكل ادبية الادب ؟ ونسارع الى القول بانها لا تصدر من الموضوع الادبي وحده ، ولا من الشكل الادبي وحده ، وانما من المضمون اساسا . بل ان القيمة المضافة في الادب هي نفسها مضمون الادب . انها تنبع من التشكيل النوعي الخاص لعناصر الموضوع بما يعطيها مضمونا معينا ، ان الموضوع في العمل الادبي ، هو عناصره ، اشخاصه ، احداثه ، وقائعه ، معانيه التفصيلية . وهي في ذاتها لا تشكل ادبية الادب ، لاتشكل جماليته ، قيمته المضافة ، انها تشارك بنصيب في هذا بغير شك ، ولكنها وحدها لا تشكل هذه القيمة المضافة . والشكل الادبي لا يحمل من القيمة الادبية الا بمقدار ما يتيح لعناصر الموضوع ان تفضي الى هذه القيمة المضافة التي هي مضمون العمل الادبي . فالشكل الادبي ليس هو الاطار الخارجي للعمل الادبي ، ليس هو مجرد النغم او الوزن في الشعر او الحركات الثلاث في الكونشرتو وانما هو عملية داخلية بين عناصر العمل الادبي ، بين موضوعه، لتشكيلها تشكيلا يحقق للعمل الادبي مضمونه او قيمته المضافة . ان اعظم الاعمال الادبية هي ما استطاعت اشكالا ان تحقق اكبر قدر من التعبيرية عن مضمونها . واخس الاعمال الادبية هي ما تخلخلت اشكالها فلم تكن الا مجرد سرد لموضوع دون افضاء بمضمون ، اي دون خلق لقيمة مضافة ، او كانت مجرد زخرف مسطح لايحمل اثرا او مضمونا عميقا .

ولهذا نقول ان ادبية الادب ، وان جوهر الابداع فيه انما يكمن في قيمته المضافة التي تتمثل في المضمون ـ والمضمون ليس مجرد المعنى المباشر لتفاصيل العمل الادبي اي لموضوعه ، وانما هو الاثر العام لموضوعه المشكل اي هو الناتج عن تشكيل عناصره تشكيلا يفضي الى اثر عام . هذا الاثر العام هو دلالة العمل الادبي ، وهو دلالته المؤثرة ، لانها ليست دلالة عقلانية خالصة ، وانما هي دلالة تتراوح بين العقلانية والتعاطف الوجداني ، بين التصور والانفعال ، بين التفكير والغناء . انها عقلانية غنائية لو صح هذا التعبير الذي يقال عن موسيقى موتسار. المهم ان مضمون العمل الادبي هو دلالته المؤثرة ، تأثيرا فكريا ووجدانيا وانفعاليا ، تأثيرا عاما في مجموع الشخصية الانسانية . قد تعمق هذه الدلالة او تتسطح ، قد تزداد فاعليتها المؤثرة او تخفت ، قد تسمق وترتفع ، او تهبط وتسف ، ولكنها في النهاية هي مضمون العمل الادبي وهي جوهر الابداع الادبي فيه .

ان هذا المضمون هو الذي يحدد الشكل ، وله الاولوية عليه . ولكن المضمون لا يستبين ولا يبرز ولايؤثر الا بالشكل ، لان الشكل هو الذي يصوغ عناصر الموضوع صياغة تفضي بها الى دلالة مؤثرة هي مضمون العمل الادبي . ولهذا يرتبط المضمون بالشكل ارتباطا عضويا ،

ولكن هذا لا ينفي تمايزهما كذلك ويمكن بالتالي من دراستهما المستقلة . فهناك من الاعمال الادبية ما يضفي فيها الشكل على الموضوع والمضمون ومن الاعمال الادبية ما يضفي فيها الموضوع على الشكل . ففي التعابير الطبيعية يكاد يطغي الموضوع على المضمون ، بحيث يصبح الشكل مجرد سرد تفصيلي وصفي تحليلي لعناصر الموضوع . وفي التعابير التجريدية المسرفة يخضع المضمون للشكل بل يكاد يصبح هو مجرد الشكل . المهم ان الشكل والمضمون – خاصة – يرتبطان ويمتزجان في وحدة عضوية جدلية ، ولكنهما يتمايزان ، ولا يشكلان شيئا واحدا في البناء الادبي .

وبرغم ان المضمون هو قيمة مضافة في العمل الادبي ، ينبع من تشكيل عناصر الموضوع ، الا انه كذلك قيمة مضافة الى الحياة نفسها ، يعبر عن قسم من قسماتها . ان تشكيل عناصر الموضوع الادبي يحقق نوعا من التجريد التعبيري الذي يتيح الكشف عن قسمات جوهرية في الحياة . ان العلم يكتشف بالتجريد التصورات المعبرة عن القوانين الاساسية في الواقع ، والادب – والفن عامة – يكتشف بالتجريد الصور الحسية المعبرة كذلك عن القسمات الاساسية لحركة الواقع الانساني خاصة . ان العلم تجريد بالتصورات ، والادب – والفن – تجريد بالصور الحسية . وكلاهما شكلان من اشكال المعرفة الانسانية ولكل منهما نوعيته الخاصة . ان موضوع الادب وشكل الادب ومضمون الادب ، وان كانت جميعا انعكاسا للحياة ، الا انها ليست هي نفسها تصويرا او انعكاسا مباشرا للحياة كما ذكرنا ، على انها في الوقت نفسه ، بما تتضمنه وتحققه في مجموعها المتكامل من قيمة مضافة ، من مضمون ، ومن دلالة مؤثرة ، وانما تكشف في الحياة عن علاقاتها الجوهرية ، عن رؤيا جديدة خلاقة لها . ان الادب تعبير عن الحياة ، ولكنه خلق وابداع لها كذلك ، لانه اضافة مؤثرة فيها ، اضافة رؤيا واضافة اكتشاف تفضيان الى تغيير فيها . الخالق في الادب ليس انقطاعا عن الواقع وانما هو امتداد لامكاناته الكامنة ، وصياغة نوعية لقوانين حركته وصراعه وهو بهذا اضافة اليه . ان الادب – كما ذكرنا – معلول للحياة باعتبارها مصدرا اساسيا من مصادر وجوده وابداعه ، ولكنه كذلك اضافة الى الحياة نفسها بما يحققه من ابداع . انه اضافة بما يفجره في نفس المتلقي والمتذوق فردا او جماعة من وعي فكري ووجداني جديد بالحياة نفسها وبما يضيفه من رؤيا اجتماعية وانسانية فيها نضارة وجدة وحيوية .

وهكذا نجد في الادب قانونية او مبداين لا يتناقضان مع طابعه الابداعي الخلاق . مبدأ العلية ، الذي يعبر عن المصدر الاجتماعي للادب . ومبدأ الغائية الذي يعبر عن الفاعلية المؤثرة للادب في الحياة . ولقد تحدثنا من قبل من معلولية الادب ، فلنتحدث الان عن غائيته . ان غائية الادب تنبع من صميم بنائه ، من صميم كينونته ادبا .

ولهذا فالذين يقولون ان الادب لا يعني بل يكون فحسب ، من حقنا ان نسألهم : ولكن لماذا لا يعني كذلك من حيث انه يكون . حقا ، ان شجرة الفلين كما يقول جيته لاتنمو بهدف ان نصنع منها سدادات للزجاجات . وكذلك العمل الادبي يتحقق ويتشكل ليكون عملا ادبيا متميزا بذاته . ولكنه من حيث انه عمل ادبي ، فهو يحمل مضمونا انسانيا ذا دلالة مؤثرة فعالة . ان كينونته نفسها هي كينونة رؤيا جديدة . كينونة دلالة مؤثرة في المتلقي وفي المجتمع ، وفي التاريخ من حيث ارادت او لم ترد . هل ينكر هؤلاء الذين ينكرون غائية الادب ، ان الادب يؤثر في متذوقه على نحو من الانحاء . هذا الاثر ، هذا التأثير ، هو ما نقول عنه بانه مضمون العمل الادبي ، او دلالته المؤثرة . وليس عملا ادبيا ذلك الذي لا يترك في متذوقه دلالة ما ، تأثيرا ما ، انفعالا ما ، احساسا ما . بل لو لم يكن العمل الادبي له هذا الاثر لما كان على الاطلاق عملا ادبيا ، ولما كان تعبيرا عن شيء ، او خلقا لشيء . والذين ينكرون الغائية في الادب يخلطون بين امرين في الحقيقة يخلطون بين القصد الغائي من الابداع الادبي ، اي ان يكتب الانسان قاصدا قصدا ان يجعل من ادبه وسيلة لتحقيق هدف عملي ما ، وبين الغائية الادب اي ما يصدر عن العمل الادبي من مضمون ، من قيمة مضافة ، من دلالة مؤثرة . والحكم على غائية الادب لا يمس المعنى الاو لمن قريب او بعيد ، فقد يقصد الاديب هذا القصد ولكن لا ينجح في تحقيقه ، ولا يصلح عمله الادبي ان يكون تعبيرا عن الدلالة المؤثرة التي ارادها وقصد اليها . وقد يقصد قصدا ، وينجح بالفعل في التحقيق الادبي لهذا القصد او عدم توفره عند ابداعه والذي لاشك فيه ان نشيد المارسيليز كان القصد دافعا الى كتابته ، وكان متحققا في ابداعه كذلك ، وكذلك الشأن في رواية الام لمكسيم جوركي وعشرات الاعمال الادبية الرفيعة ، على ان الحكم على غائية الادب انما هو حكم على هذه الغائية النابعة من صميم البناء الادبي نفسه . فما اكثر الاعمال الادبية التي لم يقصد كتابها عند كتابتها ان تكون لها دلالة محددة ، ولكنهم توخوا الصدق الاجتماعي والتاريخي في موضوعها وصياغتها واسلوبها . فجاءت اعمالا ادبية ذات دلالات بالغة الاثر والفعالية . بل كانت سبيلا للتأثير في الواقع الاجتماعي فحسب بل في كتابها انفسهم . هكذا يحدثنا توماس مان عن اكتشافه للبعد السياسي واكتشافه لطريقه ورؤيته الاجتماعية خلال التعبير . ان الصدق الاجتماعي والتاريخي يغذي ويغني الصدق الفني ويتيح له الرؤية العميقة والمضمون المؤثر الفعال .

لا ينبغي اذن الخلط بين الغاية التي يتوخاها الكاتب وهو يشرع في الكتابة ، والغائية التي تنبع من الادب نفسه عندما تتم كتابته . ان الغائية الاصيلة في الادب هي تلك التي تنبع من بنائه ، وتنعكس عنه في عقل المتلقي ووجدانه بطريقة ديناميكية حية ، شأنها في ذلك شأن العلية الاصلية

في الادب التي تعكس الحياة في الادب بطريقة ديناميكيــة حية كذلك . ولهذا فان صور الحياة أو الافكار المجردة او الشعارات التي تفرض على الادب فرضا من خارجه ، انما تعبر عن اتجاه مثالي زائف في الادب يضعف من قيمته ويخفت من مضمونه ، من دلالتــه المؤثرة ، من تأثيره الفعال . وهو اتجاه يناقض الفلسفة المادية على عكس ما يزعم الزاعمون . ان الحياة تنعكس في الادب بنوعيــة الادب لا بنوعية الحياة ، والمضمون الادبي يصدر عــن الادب بنوعية الادب نفسه كذلك لا بنوعية مضامين الفكر العلمي او التصورات العقلية او الحوار البشري العادي .

وهذا هو المعنى الحقيقي والعميق للالتزام في الادب. ان كل ادب هو ـ بالمعنى العــام ـ ادب ملتزم ، اي ادب معبر عن دلالة مؤثرة . ولهذا تختلف معاني الالتــزام وابعادها باختلاف مضمون الادب ودلالته المؤثرة على ان الالتزام ـ بمعناه الخاص ـ هو التزام بقضايا التقــدم الانساني ، بالرؤية الصحيحة لحركة النضال البشري ، وهو التزام ينبع في الادب من الرؤية الاجتماعية والتاريخية للاديب ، وينبع من الادب ، ويبرز في بنائه العام ، فــي مضمونه ، في دلالته المؤثرة ، في قيمته المضافة . بشــكل تلقائي غير مفروض لا على الاديب ولا من الاديب علــى الادب نفسه .

ومن هنا كذلك تختلف المدارس الادبية وتتنوع . انها تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع مضامينها . اننا لا نستطيع ان ننكر ادبية اي عمل ادبي حقيقي مهما كانـت دلالة مضمونه . هناك اعمال ادبية عظيمــة ، اي ذات الدلالات البالغة التأثير ، ولكن يبقى اختلافنا معها حول طبيعة هذا التأثير وقيمته ومداه وعمقه . حول حقيقــة رؤيتها الانسانية ، لا خلاف حول ادبية اي مدرســة ادبية كالطبيعية او الرومانطيقية او الرمزية او السوريالية او التعبيرية او التجريدية او الواقعية او ما نشاء مــن مدارس واتجاهات . ولكن الخلاف حول طبيعة ما تحمله من مضامين . هل نشك في القيمة الادبية الكبيرة لاعمـال بيكيت واينسكو وكامو وكافكا ونوفاليس وريلكه . ولكننا قد نختلف معها في حدود وطبيعة دلالاتها المؤثــرة او مضامينها . بل لعلنا نجد داخل المدرسة الواحدة اختلافا في الدلالات والمضامين فهل تستوي الرؤية الصوفيـة في أدب نوفاليس وريلكه مع الرؤية النضالية في بعض ادب بيرون وشيللي ، وكلاهما تضمهما مدرسة رومانطيقية ، وان اختلفت الظروف الاجتماعية والتاريخية بالنسـبة لكل منهم .

واسارع فأضيف بأن كل عمل ادبي مهما كانـت رؤيته ومهما كان مضمونه فان مصدره الواقع وان لم يكن بالضرورة واقعيا . فمهما كان العمل الادبي تســوده العاطفية الذاتية ، او التجريدية المعقدة ، فمصدره خبرة الواقع ، ومضمونه موقف من الواقع ودلالة مؤثرة فيــه مهما كان حدودها ومداها .

كل الاعمال الادبية مصدرها الواقع ، وتأثيرها فــي الواقع ، ولكنها ليست بالضرورة ـ كما يزعم جارودي ـ واقعية مهما كانت قوتها التعبيرية والتأثيرية . ان القول بواقعية كل ادب على اساس ان مصدره الواقع ، او انـه تعبير جزئي عن جانب من جوانب الواقع ، هــي دعوة لا إلى واقعية بلا ضفاف او حدود بل الى واقعيــة بـلا مفاهيم او مبادىء . فلو صح هذا القول لكانت الفلسفات المثالية فلسفات مادية كذلك ، لانها تعبر بغير شــك ، وتعكس بغير شك علاقات في الواقع الإجتماعي والتاريخي وهذا خلط وتخليط . ان الواقعية في الادب هي تعبــير عما في الواقع الاجتماعي من تفاعل وتنــاقض وصراع وحركة وتشابك ونمو ، كحالة وكامكان ؛ كوضع وكرؤية . كنشاط وكحلم . انها المستقبل في الحاضر والممــكن في الواقع . ان المدارس الطبيعية والرومانطيقية والرمزية . واتجاهات اللامعقول والنظرة والسوريالية وغيرها هــي بغير شك رؤى انسانية للواقع ، وهما بغير شــك كذلك انعكاس ادبي لجوانب من الملابسات والظروف الاجتماعية في واقع الاديب ، في مجتمعه وعصره . ولكن هذه المدارس والاتجاهات ليست واقعية ، لانها تعبر في مضمونها ، في دلالاتها المؤثرة عن رؤى جانبية ، او تجميدية او طفيلية ، او عاطفية للواقع . الطبيعية مثلا ، انها انعكاس للواقع في حالاته الساكنة ، في تضاريسه الثابتة ، لا في عملياتــه المحتدمة المتصارعة . ولهذا فانها تغالي في تصوير بعض جوانبه السوداء على حساب ما يتحرك فيه من صراع وما يعتمل فيه من امكانات . وقد ترد حركته الظاهرة عندها الى اسباب ثابتة ابدية كالوراثة او المزاج الشخصي [ادب اميل زولا على سبيل المثال] . والرومانطيقية قد تعبر في مغالاة عن الصراع بين الفرد والمجتمع ، فتضخم من الفرد والفردية المنعزلة في عالمها الداخلي دون ان تحدد قسمات هذا الصراع وابعاده ، بل لعلها ترجعه الى ظواهر واسباب طفيلية جانبية وقد تتعرض لنقد الواقع فيتخذ نقدهـا شكل الرفض المطلق ، او التحليق الغيبي ، او الاستغلاق الصوفي ، دون ان تكشف عن امكانية التغيير في هــذا الواقع . والمدارس المعاصرة كاللامعقول تعبر عن اتجـاه كانما هو قــدر مقــدور لافكاك منـه دون ان تكشــف ـ إلا بلمحات ضائعة ـ عن امل الخــلاص ، ودون ان تكشف حقيقة هذا الاغتراب واسسه وامكانات الخلاص منه . لست بهذا اعني أن الادب مطالب أن يكتب دراسة تحليلية للواقع واستراتيجية ثورية لتغييره . وانما اعني ان هذا النوع من الادب اللامعقول ـ كما يسمى ـ بتعبيره الادبي نفسه ، بمضامينه ، بدلالاته المؤثرة ، لا يفجر اي رؤيا انسانية تغذي الوعي الانساني والنضال الانساني ، بل لعله يكرس الاحساس بالاغتراب . ان تعبير هذا الادب عن الاغتراب الذي هو بغير شك قسمة من قسمات الحياة في المجتمعات الرأسمالية خاصة ، يكاد يصبح هو نفسه ادبا مغتربا ، يعمق الاحساس بالاغتراب بدلا من ان يفجر

الوعي بمقاومته . يكاد ان يكون ادب تطهير وتفريغ استسلامي ، لا أدب تغيير وتثوير .

أما الواقعية فهي تكشف في وجدان المتذوق عن العملية الاجتماعية التاريخية في حركتها المتشابكة المتصارعة ، عن امكاناتها الكامنة ، وآفاقها البعيدة . وقد تقف الواقعية في تعبيرها عن الواقع في حدود التحليل لنسيج هذا الواقع ونقده ، تقف بهذا عند حدودها الواقعية النقدية ، كما يبدو هذا في كتابات ديكنز ، وجوجول وبلزاك واناتول فرانس وغيرهم . وقد ترتفع الى مستوى اعمق فتبلغ مرتبة الواقعية الاشتراكية ، عندما تتخطى مجرد النقد الى الاستبصار الخلاق بقوى التقدم البشري وهي في غمرة نضالها من اجل مستقبل خال من الاستغلال والاستعباد والتخلف ، مستقبل تتحقق به وفيه انسانية الانسان ، او بتعبير آخر عندما تصبح الاشتراكية العلمية ، نظرية الطبقة العاملة هي رؤيتها للحياة الانسانية . على أن الواقعية – عامة – ليست صيغة نهائية بل هي رؤية اجتماعية تاريخية متطورة ، وامكانات مفتوحة تنضج بنضج الواقع الاجتماعي والتاريخي نفسه ، وتنمو مراحلها ومستوياتها وتتنوع عمقا واتساعا بحركة الحياة نفسها .

انها ليست استنساخا بليدا للواقع ، وانما هي اكتشاف وغزو خلاق لقسماته الاساسية القائمة والممكنة انها اكتشاف للملامح النمطية والنموذجية في الحياة ، المعبرة عن جوهر صراعاتها ومواقفها وحركاتها النشطة بكل ما تتضمنه من عذابات وانتصارات ، ومشاق وامكانات منهارة أو متولدة ولهذا فهي بالضرورة تتضمن رؤيا تاريخية مهما كان تعبيرها عنها متجسدا في حدث جزئي أو محلي أو آني . ذلك ان الادب تعبير بالخاص عن العام وبالجزئي عن الكل ، وبالمحلي عن الانساني ، وبالآني عن التاريخي ، وهي بالضرورة كذلك رؤيا تاريخية تفاؤلية ، رغم كل ما تعبر عنه من صراعات وعذابات ومشاق ومآسي . وليس معنى هذا ان كل ادب واقعي اشتراكي هو تعبير بموضوعه عما هو ايجابي ان هذا يتعارض مع طبيعتها الواقعية المادية ورؤيتها التاريخية . انها تعبر عن الصراع الاجتماعي في ابعاده المختلفة . السلبي في صراع مع الايجابي ، والمتخلف مع المتقدم ، والمحافظ مع الثوري ، والقائم مع الممكن ، والقديم مع الجديد . وما اكثر الاعمال الادبية التي تعالج موضوعات يغلب عليها الجانب السلبي الا انها تحمل مضمونا ايجابيا تفاؤليا باهرا . ان كشف السلبي بالادب لا يعني ابدا سلبية الادب او سلبية الاديب . على أن الاقتصار على ما هو سلبي لا من حيث الموضوع فحسب بل من حيث المضمون كذلك هو ما يتعارض مع الطبيعة العامة للواقعية ورؤيتها للحياة . والحكم بالسلبية أو الايجابية ، بالتفاؤلية او التشاؤمية ، انما هو حكم مشروط بأوضاع وظروف اجتماعية تاريخية ، فضلا عن انه لا يصدر على العمل الادبي من خارجه ، وانما من صميم رؤيته الادبية للواقع . على أن التفاؤلية المسرفة والتشاؤمية المسرفة في تصوير الحياة والتعبير عنها ، لا تتفق والرؤية الواقعية .

والواقعية – عامة – ليست اسلوبا محددا او شكلا محددا في التعبير انما هي منهج للرؤية الاجتماعية والتاريخية . ولهذا تتنوع أساليبها وأشكالها وموضوعاتها بتنوع أنحاء الحياة وتنوع مبادرات الادباء وتنوع قدراتهم التعبيرية ، وتنوع خبراتهم الاجتماعية ، وثقافتهم الانسانية ولهذا لا تتناقض الواقعية مع استخدام الاساطير والاحلام والرموز فالمهم هو المضمون والرؤية الاجتماعية والتاريخية ، لا العناصر والمواضيع والنسيج والاساليب .

على ان هذه الرؤية الاجتماعية والتاريخية التي هي منهج الواقعية ، لا تعني ان الواقعية ، والواقعية الاشتراكية بوجه خاص ، تخضع خضوعا اعمى للايديولوجية الاشتراكية ، وتصدر في تعابيرها عن تطبيق لتعاليمها وتوجيهاتها ونتائجها . ان الواقعية الاشتراكية في الادب هي تعميق ونقد حي ، وممارسة ابداعية واعية لخبرة الحياة ذاتها . انها التفتح على آفاق التجربة الانسانية المعاشة . ان الحياة لا النظرية هي نقطة البداية في الادب الواقعي الاشتراكي . وتبنى الواقعية الاشتراكية للنظرية الاشتراكية العلمية ، ليس الا منهجا للرؤية الاجتماعية والتاريخية ، وليس اطارا جامدا لها يجعل من التعبير الادبي مجرد استخلاص شكلي منطقي من مقدمات موضوعة مسبقا . ولهذا قد يكون من الخطأ ان نسمي الادب الواقعي الاشتراكي – كما يحدث احيانا – بالادب الايديولوجي . فكل ادب تنعكس فيه ايديولوجية ما . والادب عندما يصبح مجرد خضوع لايديولوجية يفقد ادبيته بل واقعيته الحية . وقد يكون من الخطأ كذلك تسمية النقد الادبي المرتبط بالواقعية الاشتراكية بالنقد الايديولوجي . فكل نقد كذلك تنعكس فيه ايديولوجية ما . والنقد العلمي أو النقد الماركسي للادب على وجه التحديد ليس ايديولوجيا ، بل هو نقد علمي يتناول الظواهر الادبية من مختلف جوانبها الفكرية والاجتماعية والجمالية في وحدة عضوية متلاحمة . ان الحياة هي مصدر النظرية نفسها . وهي مقياس صحتها وخطئها ، ومصدر تصحيح لمساراتها التطبيقية ، ومصدر تطويرها الى غير حد . وكذلك الامر بالنسبة للادب الذي يتبنى هذه النظرية كمنهج رؤيا له . ان الحياة هي مصدر الهامه ، ومجال اكتشافه وابداعه واضافته . انه بغير هذا لن يكون مخلصا لا لادبه ولا للنظرية التي يتبناها ويلتزم بها كذلك . ولهذا فان الافكار المجردة والخطابية المفروضة او الدعاية المباشرة ليست من الواقعية كما سبق أن اشرنا . على ان الامر لا ينبغي أن يكون حكما

جامدا مطلقا . فقد تبرز الافكار المجردة او الخطابية بل الدعائية والتعليمية كجزء متكامل من نسيج التعبير الادبي . المهم أن تكون الدلالات والمضامين الادبية نابعة من التعبير الادبي نفسه وليست مفروضة عليه من خارجه دون معالجة أدبية .

وعلى هذا فان انتماء الاديب الى النظرية الاشتراكية العلمية ، بل انتماءه الى تنظيمها الثوري ، ليس حدا لحريته التعبيرية ، بل انه تعميق لهذه الحرية بالوعي والنضال ، بالتثقيف الثوري ، والعمل الثوري ، والمشاركة الثورية ، التي تؤهله بدورها لمزيد من الوعي بحقائق الحياة ، ومزيد من القدرة على التعبير الخلاق عنها . هذا ما ينبغي ان يكون ، وهذا ما يتحقق في اقلام كثير من كبار الكتاب لا تنفيه ولا تناقضه بعض ظواهر معاكسة في مراحل من التطبيق الثوري تتسم بالجمود والقسر . ان المبدأ لا تلغيه التطبيقات الخاطئة بل لعلها تؤكده وتغنيه . ان الاديب الملتزم فكرا وتنظيما لا ينعكس التزامه في ادبه في شكل واجبات واوامر وتوجيهات وتكتيكات ، بل في عمق ابداعي واصالة . ان الادب ارتفاع فوق مجرى الحياة اليومية ولكنه في الوقت نفسه غرس في الحياة اليومية لاكتشاف جوهر التجربة البشرية فيها . ان الادب الواقعي الاشتراكي بهذا المعنى انما يكون في خدمة جماهير العمال والفلاحين خاصة . يعبر عنهم ويتعلم منهم ويعلمهم ويصوغ لهم رؤيا الواقع والممكن والمثال . ويغذي انسانيتهم بأعمق المضامين والدلالات والرؤى . ولكن ليس معنى هذا ان ينزل الاديب الاشتراكي بأدبه الى مستوى ثقافة العمال والفلاحين وخاصة في بلادنا العربية التي مايزال متوسط الامية فيها يبلغ أكثر من ٧٠٪ بين سكانها . فهذا اهدار لقيم الادب . والارتفاع بمستوى العمال والفلاحين ثقافيا ليتمكنوا من تذوق الادب لا يتحقق بالادب نفسه فحسب بل بمناهج تعليمية وسياسية اخرى . .

والادب برغم انه ينمي ويعمق الرؤية الثقافية ، الا ان تذوقه وتقييمه يحتاج كذلك الى ثقافة . ان الحكم على اشتراكية ادب او تقدميته لا يكون بمدى قدرته على مخاطبة ملايين العمال والفلاحين وخاصة في بلادنا المتخلفة — وانما بمدى تعبيره الصادق عنهم ، بمدى تعبيره عن حقائق الحياة الاساسية تعبيرا خلاقا . على ان هناك من الادباء من استطاعوا ان يكون ادبهم متاحا لجماهير العمال والفلاحين والبسطاء من الناس دون ان يسف او يبتذل او يتخلى عن قيمه التعبيرية . هؤلاء ادباء عظام بغير شك نذكر منهم على سبيل المثال شكسبير وجوركي وبرشت . ولكن هذا ليس قاعدة نحكم بها وحدها على القيمة الادبية والانسانية للادب فقيمة الادب في مضمونه، في دلالته المؤثرة ، اما قدرته على مخاطبة أوسع الجماهير الذين يفتقدون ابسط مستويات الثقافة ، فهي قضية اخرى لا تمس قيمته الادبية ودلالته الاجتماعية . ولكن ... لا شك ان مستويات الادب تختلف وتتراوح بمدى دلالته المؤثرة ، وبمقدار ما تكون هذه الدلالة اعمق وارحب وافسح وابقى . ان الاثر الموضوعي والتاريخي للادب هو بعد من ابعاد صلاته وفاعليته وقيمته . على ان وسائل الاتصال الجماهيري كالسينما والتلفزيون والاذاعة قد تكون سبيلا لتقديم الاثار الادبية في صورة ميسرة — دون اهدار لقيمتها — لملايين الناس، وخاصة جماهيرنا العربية المحرومة من الثقافة المقروءة .

ان الادب للشعب ، ولكن هذا لا يعني التبسيطية او الابتذال على حساب الحقيقة والادب . وانما هي دعوة للصدق الموضوعي الخلاق . والواقعية الاشتراكية ترفض التبسيط والابتذال كما ترفض الغموض المفتعل الذي لا يصدر عن ضرورة تعبيرية . كما ترفض التجميل المسرف للواقع والتشويه المسرف له . فهما مثالية تعبيرية تفرض على التجربة الانسانية ما ليس فيها واقعا او امكانا . على ان التجميل والتشويه قد يكونا في الحقيقة وظيفتين تعبيريتين . قد يكون التجميل وسيلة للتعبير عن مثل اعلى ممكن . ولهذا فخلق البطولات في الادب ، لا البطولات الواقعية فحسب ، بل الممكنة كذلك ، يمكن ان يكون بعدا من ابعاد التعبير الواقعي . وتشويه الواقع قد يكون تأكيدا لجوانب سلبية فيه ، وكشفا لمتناقضاته . وبهذا قد يكون كذلك بعدا من ابعاد الواقعية ، بشرط الا يصبح التجميل او التشويه تصويرا ضمنيا جامدا للواقع او للممكن ، وانما يظل بعدا من ابعاد حركتهما الحية .

والواقعية الاشتراكية ترفض العبودية المطلقة لتقاليد الماضي بكل تفاصيلها ، ولكنها كذلك ترفض انكار الماضي بكل تقاليده . فالادب جزء من التاريخ . انه اتصال ومواصلة وتجاوز خلاق . كل مرحلة منه هي تمهيد تاريخي لمرحلة ابعد . ولهذا فالتجديد لا يعني التنكر للقديم والانفصال المطلق عنه . كما ان الاصالة لا تعني التوقف عند القديم . ان التجديد اكتشاف تاريخي والاصالة عمق تاريخي . وكلاهما ضرورة من ضرورات الخبرة التاريخية الادبية والانسانية معا .

ولهذا فان الثورة في الادب ليست انقطاعا تدميريا لتراث الماضي ، واستحداثا كاملا لمضامين واشكال جديدة له . ان الثورة في الادب ليست رفضا مطلقا للهياكل الادبية القديمة او للهياكل اللغوية بما تحمله من دلالات وتصورات وقيم . فليس كل رفض في الادب عملا ثوريا ، او عملا تجديديا ، او اضافة خلاقة الى الادب والحياة . والدعوة التي يتبناها بعض ادبائنا ومفكرينا في هذه الايام باسم الثورة الادبية ، داعين بها الى تحطيم كل بنية لغوية قديمة (بما تتضمنه من دلالات وتصورات وقيم) لا تحقق ادبا ثوريا بالمعنى الحقيقي ، وانما تحقق ادبا منعزلا مغتربا متعاليا عن واقعنا ومتطلباته الثورية . انه لا يفجر رؤيا ثورية ،وانما شعورا زائفا بثورية زائفة . انه لا يحرر الانسان من ربقة النظام الاجتماعي القائم المتخلف ليشارك في بناء نظام

جديد متقدم ـ كما يزعم اصحاب هذه الدعوة ـ وانما يجرده من سلاح الوعي والنضال الموضوعي ويدفع به الى مستغلقات صوفية ، ومتاهات شكلية . انهم يقولون ان الثورة في الادب هي هدم للابنية اللغوية ، وان هذا هو المعادل الثوري في الادب للعمل الثوري في الواقع . فالابنية اللغوية تمتلىء بكل مفاهيم وقيم النظم البورجوازية والاقطاعية المتخلفة القائمة . ولهذا فان تهديمها ، هو تفجير لمفاهيم وقيم جديدة تتلاءم والنظام الجديد الذي يناضل الفعل الثوري من اجل بنائه . على ان المعادلة التي يقولون بها في الحقيقة معادلة شكلية وآلية . فلو صحت هذه المعادلة في الادب ، لكان مقابلها او معادلها في الفعل الثوري ان نقول للعمال مثلا ارفضوا التنظيم النقابي لانه شكل من اشكال التنظيم الذي نشأ في ظل البورجوازية ، ارفضوا التظاهر والاضراب لانهما وسيلتان مستخدمتان في النظام البورجوازي ، ارفضوا النقود لانها تجسد معاني الاستغلال ، ارفضوا الاكلات الدسمة ـ اذا اتيحت لكم ـ لانها طعام البورجوازيين . ارفضوا التعامل بالمنطق العقلي لانه بعض قسمات الفكر البورجوازي ، ارفضوا ان تتزوجوا او تقيموا عائلات لانها مؤسسات تنتسب الى نظم قديمة بائدة ، ارفضوا الحب لان البورجوازيين يحبون .

لست اغالي أو أهزل ، وانما اقيم معادلة دقيقة في اطار هذا المفهوم الزائف عن الثورة في الادب . حقا، ان الفعل الثوري هو تهديم لهياكل المجتمع الاساسية التي تعبر عن الاستغلال والاستبداد والتخلف ، تهديم لعلاقات الانتاج الاستغلالية ، واقامة علاقات انتاج جديدة تقوم على المساواة والحرية واحترام انسانية الانسان . والثورة الثقافية او الادبية هي ثورة على كل تصورات وقيم الانظمة الاستغلالية الرجعية التي تسلب انسانية الانسان . ولكن .. كيف يتحقق هذا . ليس بالتهديم المطلق ، والرفض الكامل لكل شيء . ان الطبقة العاملة قد اكتسبت بنضالها مواقع في قلب الوضع الراهن للمجتمعات الراسمالية ، ومحال أن تتخلى عنها باسم الثورة، كما يدعو بعض دعاة الثورية الزائفة من امثال هربرت ماركيوز . انها تتمسك بها ، وتناضل من اجل المزيد منها ، وتتخذها قلاع وثوب نحو التغيير الثوري الجذري . ان تخليها المطلق عن مكتسباتها ليس عملا ثوريا وانما هو عمل مضاد للثورة . وكذلك الشان في الثقافة عامة وفي الادب بوجه خاص . فليست كل بنية لغوية وليس كل مضمون ثقافي يتضمن معنى التخلف والرجعية ، وبالتالي ينبغي الثورة عليه والرفض الكامل له . هناك بغير شك تصورات وقيم ينبغي ان تكون الثورة عليها هدفا واضحا حاسما مثل قيم الملكية الفردية وقيم الاستغلال والفردية الوصولية ، والاستسلامية والسلبية والغيبية والقدرية والتوكلية والاستبداد الى غير ذلك . ان الثورية في الادب هي تنمية الرؤية الموضوعية للواقع الانساني ، وشحذ الوعي بالصراع الطبقي ، وتوكيد قيم الحرية والمساواة واعلاء انسانية الانسان ، وتنمية طاقاته المبدعة للمشاركة في تغيير الحياة وتجديدها ، سواء كانت وسيلتنا الى ذلك اشكالا قديمة في التعبير او اشكالا جديدة ، مضامين جديدة او مضامين قديمة . ولست اقصد بالمضامين القديمة ما تمتلىء بقيم اجتماعية وانسانية متخلفة ، وانما تلك التي ما تزال تملك القدرة على التنوير والتثوير وخلق الرؤى الانسانية المتجددة ابدا. وما اكثر ما في التاريخ البشري قديمه وحاضره من قيم باقية ، هي خلاصات خبرات باهرة ، وهي سلاح متجدد لتنمية انسانية الانسان .

ان الدعوة الى تهديم الهياكل الشكلية والمضمونية في الادب تهديما مطلقا ، هي دعوة الى الانفصال والانقطاع عن المجتمع الانساني ، وليست دعوة الى الثورة على نظامه الرجعي . انها دعوة غير تاريخية وان تزيت بزي الحركة ، وهي دعوة غير نضالية وان اتخذت شكل النضال والثورية . هي دعوة صادرة عن وعي زائف بحقائق الحياة ، والواقع ، وبالمتطلبات الموضوعية للنضال . فليست المألوفات الصياغية أو التقاليد التعبيرية او القيم الفكرية والوجدانية على اطلاقها هي عقبات النضال الثوري ، عقبات التجديد الادبي ، بحيث يكون التمرد عليها والرفض المطلق لها ، والانقطاع عنها هو طريق الثورة في الادب والحياة . ان كل تغيير في المضامين الادبية يستتبعه تغيير في اشكالها ، ولكنها اشكال تخدم المضامين الجديدة ، لا تطمسها ، ولا تصبح هدفا في ذاتها وغربة عن الحياة ، وما اكثر الاشكال الادبية القديمة التي تستطيع ان تعبر كذلك عن المضامين الجديدة . ان القضية هي قضية ملائمة ، بين الشكل والمضمون ، من اجل تحقيق اكبر قدر من التعبيرية للمضمون . المضمون اذن هو الاساس . والمهم ان يكون مضمونا معبرا عن قسمات جوهرية في الواقع ، لا انعكاسا زائفا لبعض عناصره الطفيلية ، او دعوة الى الانعزال والاغتراب عنه . ان هذه الدعوة الزائفة الى ثورية الادب بتهديم كل ابنيته اللغوية تهديما كاملا ، هي في الحقيقة امتداد متطور للسيريالية ، وتجسيد لفلسفة ماركيوز التهديمية في الادب والفن وتقليد اعمى لبعض الاتجاهات المنعزلة فى الثقافة الفرنسية المعاصرة .

ما أحوج ادبنا العربي المعاصر الى رؤيا واقعية اشتراكية في ابداعه تنمي وتفجر في الانسان العربي الرؤيا الصحيحة بحقائق واقعه ، وتغذي وجدانه بروح النضال التاريخي وهنا يثار سؤال : كيف يمكن قيام ادب واقعي اشتراكي في ثقافتنا العربية ، قبل ان تنتصر الثورة الاشتراكية فيها . ان هذا التساؤل يدفع بعض كتابنا الى رفض الدعوة الى الواقعية الاشتراكية ، على انه ـ في الحقيقة موقف يستند الى

منطق شكلي آلي ضيق . فالثقافة الثورية عامة ، والواقعية الاشتراكية في الادب خاصة ، لا تتحقق بالضرورة بانتصار الثورة الاشتراكية ، وانما في غمرة الوعي بها والنضال من اجل تحقيقها . ان ثورتنا العربية ثورة يتداخل فيها النضال التحريري بالنضال الاجتماعي من اجل الاشتراكية بالنضال القومي من اجل الوحدة ، في هدف استراتيجي واحد متعدد المراحل ومتداخلها في آن واحد . وان نضج المفاهيم الاشتراكية ، والحاح الحاجة الموضوعية الى تحقيقها واحتدام الصراع الطبقي ، والنمو النسبي للطبقة العاملة ، وانتصار النماذج الاشتراكية في اكثر من ثلث العالم ، وازدهار فلسفتها وسيادتها في عصرنا الراهن ، لمما يتيح ارضية مادية للواقعية الاشتراكية في أدبنا العربي . فكما ان الهياكل الايديولوجية العليا تبقى وتستمر رغم تفكك الهياكل الاقتصادية والاجتماعية الدنيا ، بل قد يبقى بعضها عبر مراحل تاريخية واجتماعية تختلف عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي نشأت فيها (وهذا ما يفسر بقاء القيم الادبية للكلاسيكيات اليونانية وادب شكسبير وغيره من التراث الانساني رغم زوال ظروفه التاريخية والاجتماعية) ، فكذلك تنشأ تيارات فكرية جديدة سابقة على الهياكل الاقتصادية والاجتماعية الجديدة ، بل في قلب الهياكل القديمة ارهاصا بالثورة المقبلة . فهكذا انضجت معالم الواقعية الاشتراكية والثقافة الثورية عامة في روسيا قبل انتصار الثورة الاشتراكية نفسها . وان ازدادت نضجا وفاعلية بانتصار الثورة وما حققته وما تزال تحققه من ثورة ثقافية متصلة .

ان الواقعية الاشتراكية ضرورة في ادبنا العربي المعاصر تعبيرا عن وعي وامكان مناضل في واقعنا العربي . وما اكثر ملامح الواقعية الاشتراكية في ادبنا المعاصر ، وان غلب الطابع النقدي فيها على طابع الرؤية الثورية التاريخية . وستنضج هذه الملامح بغير شك بنضج الوعي والنضال ، وان تكن بدورها عاملا من عوامل نضج الوعي والنضال . والواقعية الاشتراكية في ادبنا لن تكون خروجا على أصالة الادب ، بل تجديدا حيا له ، وامتدادا خلاقا لامكاناته التعبيرية . ولن تكون طمسا لملامحنا القومية والاجتماعية كما يزعم البعض ، او استجلابا لوسائل في التعبير غريبة عنا ، بل ستكون توكيدا لقسماتنا القومية والاجتماعية والانسانية على السواء ، بما نحققه من امتلاك تعبيري خلاق لحقائق حياتنا وواقعنا . فالواقعية الاشتراكية ـ كما اشرنا من قبل ـ ليست محدودة بمواصفات نهائية في اسلوبها او شكلها او دلالاتها . بل هي امكانية تعبيرية عن الواقع الانساني بمختلف خصائصه وملامحه وقسماته القومية والنوعية ، تكتشف فيه قوانينه الاجتماعية الاساسية ونماذجه الانسانية الجوهرية ، المعبرة عن حركة الحياة ، وعملياتها النشطة وتفاعلاتها الجدلية . وهي بهذا ارتفاع بالادب الى مستوى انساني وتاريخي شامل دون ان يغض هذا من دلالته المحلية والقومية والاجتماعية المحددة . وهي بهذا وبذاك تنمية لو عينا ، وشحذ لنضالنا ، وتعميق لانسانيتنا .

هذه بعض الملاحظات الرئيسية في طبيعة الادب وعلاقته بالثورة الاجتماعية ، ومن هذه الملاحظات تتحدد كذلك القسمات الرئيسية للنقد الادبي العلمي ، او النقد الادبي الماركسي . انه ليس نقدا ايديولوجيا ـ كما يقال وكما سبق ا ناشرت من قبل . لانه لا يفرض ايديولوجية معينة على الادب ، وانما يكتشف في الادب دلالته الايديولوجية عن طريق مضمونه الادبي . انه لا يدرسه كوثيقة نفسية او اجتماعية ، وانما كعمل ادبي ابداعي ، ككيان جمالي ذي دلالة مؤثرة . انه يحلل البناء الداخلي للعمل الادبي ، في موضوعاته وتشكيلاته وابنيته ، كما يقيم علاقة هذا كله بمضمونه الى ونسيج العمل الادبي في اطار نسيجه الاجتماعي والتاريخي ، سواء من حيث التقاليد الادبية الشكلية الجمالية او المضامين الاجتماعية والانسانية في صياغتها الجمالية المؤثرة . وهو لا يقف عند حدود التذوق الخالص للعمل الادبي الذي هو مرحلة اولى ضرورية لكل نقد ادبي بغير شك ، وانما يخرج من هذه الحدود التي تقف عندها كثير من مدارس النقد المثالي والوصفي والتأثيري . الى تعمق ظاهرة التذوق ذاته ، واكتشاف دلالته وقيمته اي الى تعمق ظاهرة الابداع الادبي في نوعيته الخاصة . وهو لا يقف كذلك عند حدود التحليل الهيكلي (اوالبنيوي) الداخلي للعمل الادبي بحثا عن الثوابت النفسية او اللغوية فحسب وانما يخرج من هذه الحدود السكونية الى دراسة العملية الادبية كنشاط ابداعي ، وكأثر جمالي اجتماعي ، اى ظاهرة جمالية اجتماعية ، من ناحية اخرى ، كمعلول وكعلة ، كعلية وكغائية . وهو لا يفرض حكما تخطيطيا مسبقا على العمل الادبي من حيث موضوعه او شكله او مضمونه ، وانما هو يبدأ من العمل الادبي نفسه محترما التنوع الخلاق والمبادرات الابداعية في اشكاله واساليبه وانماط تعبيره ، كانعكاس حي للتنوع الخلاق في الحياة .

ان المنهج الماركسي في النقد الادبي ، ليس حدا لحرية الاديب او حرية الادب ، ليس قيودا نظرية مسبقة مفروضة في التعبير عن الحياة ، وفي الاضافة الخلاقة اليها ، وفي تغييرها وتجديدها الى غير حد . ذلك ان الاشتراكية كهدف للماركسية هي دعوة للتفتح الانساني ، للتحرر الاجتماعي سبيلا للتحرر « الانسان ـ المجتمع » و « الانسان ـ الفرد » ، وازالة التناقض بينهما ، بحيث يصبح الجمال على حد تعبير ـ جوركي ـ هو اخلاق المستقبل ، وبحيث يصبح الفرد الانساني على حد تعبير كاتب آخر ، هو « العمل الفني نفسه » ، تعبيرا اصلا عن الحياة ، واستمتاعا جماليا عميقا بها ، وتجديدا متصلا لها .

النهوض الثوري في الرواية العربية

بقلم محسن الموسوي

تعنى هذه الدراسة بالرواية العربيـة ذات الاقتران الواقعي بداب وكد الانسان العربي ، مستبعدة كافة النماذج الهزيلة الموضوعة لخدمة السينما التجارية والقائمة على مغامرات الجنس والجريمة ، وتلك التي لا تشكل وضعا فعليا متواجدا باستمرار، او مقترنا بنضال الانسان العربي .. وهكذا تستبعد نماذج تجارية ك (خذني بعاري) و (بين نارين) . في حين ان بعض الاعمال الروائية الجيدة لم تخص هنا بالدراسـة لتواجد اعمال أخرى شبيهة بها ، وهكذا ينفع « النموذج » في تقـديم مـا يمكن أن يخص اعمالا أخرى ،، وهناك أعمال عديدة لم تتوفر فرصة مطالعتها بجدية .. فمعـذرة .

عند دراسة الرواية العربية لابد ـ بالنسبة للناقد الواقعي الثوري ـ من التسليم بعدة وقائع موضوعية تفرض نفسها بشكل جاد ثابت بحكم ترابطها الوثيق مع النتاجات الروائيه العربية ، والتي يمكن ان نلمح من خلالها واقع الوضع الاجتماعي والسياسي في الوطن العربي ، والميل الى اطلاق صيغة « الواقعية الثورية » على دراسة كهذه يتأتي من حقيقة ان النضال العربي ـ اذا استبعدنا بعض السمات القطرية في بلد او اخر ـ موجه اصلا ليس ضد الاستغلال والقهر الطبقي فحسب بل وضد الاحتلال والسيطرة الاستعمارية ،، وهذا يعني ان الموقف الواقعي الثوري يلزم الناقد ليس بملاحظة النضـال الاجتماعي بمعزل عن مجمل العملية الثورية التي يتم في داخلها الالتحام الوثيق والترابط الجدلي بين قوى الشعب العاملة ضد القهر الطبقي من جهة ،، وبين هذه وقوى الاحتلال سواء كان هذا احتلالا استيطانيا أو نفوذا عسكريا وسياسيا من جهة أخرى ،، وحيث تكون قوى القهر والاستغلال بالحتم ذات طبيعة ليست منفصلة عن قوى الاستعمار فان هذا النضال يكتسب صيغة واحدة في النهاية ، فهو نضال من أجل الحرية في ذات الوقت الذي يكون نضالا من أجل الاشتراكية .

وعبر هذا المنظار العام يمكن رصد المواقف المطروحة في الرواية العربية ، وتحليل طبيعة التشكيلات المطروحة في داخلها ، لكن هـذا لا يعني اهمال حقيقة الاقتران التاريخي القائم بين (الطبقة) والمرحلة أي أن المجتمع العربي شهد ويشهد قيادة البورجوازية الوطنية للنضال، ورغم ان هذه القيادة شهدت وتشهد العديد من النكسات فان هـذا لا يعني تجاهل دورها في العمل النضالي العربي ، وهذا التسليم لا يعني ضمنا اهمال حقيقة ان المرحلة التي تشتد فيها الصراعات بـين الجماهير العربية من جهة وبين قوى الاستغلال ودوائر الاحتـلال الصهيوني والامبريالية من جهة أخرى أكدت فشل البورجوازية الصغيرة في قيادة المرحلة الجديدة من النضال العربي التي تستلزم تأكيد دور القوى العاملة والشرائح البورجوازية الصغيرة والفئات الاجتماعيـة المتحالفة معها ..

وسيادة هذا المنطق في دراسة الرواية العربية بقدر ما يبدو تغليبا للفكر السياسي على النقد الادبي فانه من الجانب الاخر يطرح مهمـة اساسية في المعالجة الادبية امام الناقد الواقعي الثوري ، وهذه المعالجة تقوم على أساس أعتماد « واقع » الانسان العربي الزماني والمكاني ، وحركته ازاء هذا الواقع .

مقدمة عن الرواية العربية

ولهذا السبب فعندما ندرس الرواية العربية لا يمكن ان نغفل حقيقة الاوضـاع الاجتماعية (وما يرافقها من وعي وتحرك سياسي) المتفاوتة في الوطن العربي ، ذلك لان هذه الاوضاع الاجتماعيـة ـ السياسية فرضت نفسها بشكل واضح تماما على الكتابة الروائية ، وعند التسليم بواقع التعالق الوثيق القائم داخل الرواية العربية بين الوضع الاجتماعي ـ السياسي والفرد فهذا التسليم يدفع بنا أيضا الى خضوع اخر لمسلمة جديدة وهي ان الوضع الاجتماعي ـ السياسي المعين يفرض نوعا من السلوك على الفرد .. كما يفرض عليه بالتالـي استخداما معينا للغة ـ والشكل الفني ، ولهذا السبب فان أيـة محاولة تقييمية لا تأخذ هذه الحقيقة بنظر الاعتبار تتيه في اعتبارات غير مجدية ..

وعندما نحلل (التسليمين) السابقين : الوضع الاجتماعـي والفرد (السلوك .. واللغة) ، والوضع الاجتماعي والشكل الفنـي في الرواية يمكن ان نخطو بهدوء في ميدان واسع ضخم يمكن ان يزخر بوجود ادبي غزير كالذي يحظى عند الامم الاخرى بالرعاية والعناية والدراسة ..

والرواية العربية (في شتى اشكالها ومضامينها) كانت وما زالت أكثر طرحا من بقية الاشكال الادبية لواقع الانسان العربي ، فهي من حيث التصاقها التاريخي بنضاله الشاق الواسع (مع نفسه وقيمه .. مع الحب .. ضد القهر والاستغلال ، والاحتلال والذل .. والسرقة والنهب والجشع .. النضال المجدي وغير المجدي) قدمت وتقـدم أكثر من صورة جيدة في توضيح ابعاد التاريخ العربي المعاصر ، وليس في هذا الطرح مبالغة على الاطلاق ، ذلك لان دراسة جيدة لتجربة أي كاتب يمكن أن ترشدنا بالتالي ليس الى (ذاته) فحسب بل وانتمائه الطبقي والايديولوجي أيضا .

والشيء الاخر الذي يمكن التسلح به لضمان الموضوعية هو ان كل رواية تقترن بزمنها وظرفها ، واية محاولة لجر الرواية بعيدا عن فترتها التاريخية لا يمكن ان تتسم بالموضوعية ، ويمكن ان تقدم عدة اعتراضات على هذا المفهوم الذي يعيدنا الى المدرسة التاريخية ـ الاجتماعية في النقد لكن الجواب الذي يكون جاهزا للرد على الاعتراض هو نجاح أحد الكتاب المكسيكيين في كتابة تاريخ بلاده المعاصر من خلال نمـاذج روائية لكتاب مكسيك ..

والتسليم بمسالة ارتباط النتاج الروائي بفترة زمنية معينـة ضروري ـ من الجانب الاخر ـ لمعرفة حقيقة التفاوت في المواقـف الفردية والفئوية ازاء الموجودات والمؤسسات السياسية القائمة ، وازاء طبيعة التحديات المضادة للوجود الكلي للوطن ، فمثلا لا يمكن أن ندرس (البورجوازية الصغيرة) في روايات نجيب محفوظ الا على أساس طبيعة التغييرات في ممارساتها لادوارها طوال فترة ليست قصيرة من التاريخ العربي ـ ليس في مصر وحدها ـ .

وعلى هذا الاساس يمكن ان تتوضح مسيرة كاتب موسوعي عظيم كنجيب محفوظ على اساس تطور مواقفه التاريخية ، حتى تبلغ مرحلة الاستزادة من الرمز والاكثار من الاهتمامات التحليلية لشخوصه في الروايات والقصص الاخيرة عندما اسقطت كافة مقومات التحدث عن الممارسة الاجتماعية لبورجوازيه الصغار بحرية كاملة بعد ان بدوا مقعدين لا يحملون في ايديهم اكثر من ذلك الذي جعله يقول في (خان الخليلي) :

« ان الرقاد والاستسلام والرضا خير ما تجود به الدنيا »

ولكي تتكامل مقومات دراسة « الموقف الايجابي » في الرواية العربية يكون مجديا تماما اعتماد نتاجات نجيب محفوظ اعتمادا واسعا في المناقشة والمقارنة ، لكونه يقدم اولا نتاجا غزيرا جيدا ، وثانيا لانه اختص ـ وبتعمق خاص وتمكن واضح ـ بالبورجوازية العربية التي لعبت دورا بارزا في كل شيء .. فهي في الاستقلال وما يرافقه من تسلكات بارزة تماما كما هي في النشاط السياسي ، وبحكم اختلاف مراتب البورجوازية والتناقضات الموجودة في صفوفها تواجد في داخلها تنوع كبير في الغايات انسحب على السلوك والنشاط ، ومن هذا الوجود الضخم ظهرت شرائح البورجوازيات الوطنية التي حملت هي الاخرى تناقضات عديدة مقرونة بطبيعة الظروف والمجابهات وبكلمة اخرى فان نجيب محفوظ وجد مادته الروائيه الغزيرة داخل هذه الطبقة ، لكنه تجاوز فئاتها الاكثر استغلالا نحو التكوينات الدنيا او المتوسطة التي تتيح له ايجاد نماذجه المتطورة والقادرة على معايشة التشغيل من جهة وممارسة النضال ضد التكوينات المترفة والقوى الاستعمارية من جهة اخرى ..

وبالطبع لا يعني هذا (الانحياز) لنتاج محفوظ تسليما بكل ما هو مطروح في رواياته ، بقدر ما يعني اعتماد نتاجه الموسوعي في الدراسة والمقارنة والتحليل ، لكي يقود ذلك الى تجاوز (المناقشات القطرية) التي سادت في الدراسات الادبية في كل الوطن العربي دون ان يلحظ المعنيون بالادب ان هذا من شانه تكريس طابع الفرقة والتشتت في وقت تشتد فيه الحاجة لخلق النشء العربي مدركا لوحدته ملما باوضاعه ، عارفا بكل ما يمتلك من ثقافات .

● ايجابية الموقف في الرواية العربية :

عند البحث عن « الموقف » الايجابي في الرواية العربية لابد من الاشارة الى ان « الموقف » يعني ضمنا « البطل » في الروايات التي تقوم على شخصية محورية واحدة ،، او « مجموعة الشخوص » الذين يمتدون داخل تحرك واحد ، او صيغة عمل مشتركة ،، او « مكان » يشهد تحركات واسعة دون حدود شكلية واضحة كـ « زقاق المدق » عند نجيب محفوظ ،، او « زمان » يمتد في الرواية وقبلها .. كما يمتد بعدها كما هو في « عصاة » صدقي اسماعيل ،، و « ثلاثية الجزائر » لمحمد ديب او كل هذه مجتمعه سواء داخل النماذج المذكورة او غيرها ،، ويكون « الموقف » بالتالي ليس « وضعا » مجردا بل له اقترانه الزمكاني والسلوكي ..

اما « الايجابية » فهي ادنى سمات السلوك الجماعي المقرور والمؤدي نحو نتيجة جيدة لصالح حركة الجماهير العربية وتطلعاتها نحو الحرية والاستقلال والاشتراكية والكرامة والخير والاستقرار والامل ، ونوع « الايجابية » يتحدد بالظرف المتوافر ، والقوى المتصارعة ضمنه ، وهكذا يمكن ان نخطو بسهولة في « المصابيح الزرق » و « في بيتنا رجل » و « النخلة والجيران » وثلاثيتي نجيب محفوظ ومحمد ديب ،، وتتفاوت الايجابية بين موقع واخر ، في داخل حركة معينة ، او خارجها ،، فالوضع السلبي العام تكمن خارجه قناعاتنا المضادة له كقراء ، وهكذا يكون مؤدى العمل السلبي ايجابيابالنهاية ،، وحتى عندمايبدو «البطل» سلبيا فان قناعتنا بسلبيته كقراء هي قناعة ايجابية : وبالتالي فان الرواية العربية بانواعها لابد ان توجد « ايجابية » ما سواء داخل حركتها او خارجها في نفوسنا نحن القراء .. ومفهوم الرواية ضمن هذه الدراسة يعني « القصة الطويلة » او النماذج الواسعة في طرح تركيب الحدث ذي العلاقة المتشابكة بالشخوص والموقع الاجتماعي ...

وهذا الوضع بالضبط هو الذي يجعل نتاجات نجيب محفوظ مؤدية في مجال هذه الدراسة .. فالنماذج المختلفة المواقف تتوافر بدرجة او باخرى عند نجيب محفوظ ، مع ملاحظة كونه اكثر قدرة على رسم العناصر المترددة والخائفة .. والمسطحة كاحمد عبد الجواد ، واختار نجيب محفوظ ابطاله من الطبقة الوسطى (شرائحها المختلفة) ليس لانه من هذه الطبقة وقليل المعرفة باوضاع الشغيلة من عمال وفلاحين فحسب بل ولانها توفر له مجال الحركة الفنية بحكم التناقضات والصراعات التي تتبلور بصيغة درامية واضحة ،، فهي تمتلك اكثر من غيرها تشكيلات متناقضة واتجاهات متباينة .. وبحكم سيادة هذه الطبقة في اغلب اجزاء الوطن العربي ـ المدن ـ فانها بالتالي بدت ميسرة امامه النماذج التي يريد دون حاجة لان يؤجر منزلا يدرس من خلاله ساكنيه على الطريقة البلزاكيه .. وبحدود هذا الواقع كانت الافكار والمفاهيم متناقضة بين اليمين واليسار واليمين واليمين .. او اليسار واليسار .. على ان « يسار » نجيب محفوظ بقي في حدود الممارسات العادية بين « تضحية بالصدفة » على طريقة ـ عباس الحلو ـ في (زقاق المدق) ،، فهو يقتل على ايدي جنود الاحتلال الانجليز بطريقة تشبه الصدفه في حين ان (الزقاق) بقي « يبكي صباحا » و « يقهقه ضاحكا عند المساء » ،، او ان هذه اليسارية تكون على طريقة فهمي في « بين القصرين ٢٧٦ » : قائلا لابيه :

ـ غيرنا قام بأعمال أجل كالاشتراك في المظاهرات وقد استشهد منهم كثيرون ، لست خيرا منهم ، ان الجنازات تشيع بالعشرات معا ولا هتاف فيها الا للوطن ، حتى أهل الضحايا يهتفون ولا يبكون ، فما حياتي ؟ .. وما حياة اي انسان ؟ لا تغضب يا بابا وفكر فيما أقول .. وأكرر على مسمعك بانه ليس خطر وراء عملنا السلمي الصغير ..

فبناء الشخصية الثورية من داخل الطبقة المذكورة يبدو متعبا تماما على ايدي نجيب محفوظ ،، حيث تواجه هذه بظروف مضادة عديدة ابرزها سلطة العائلة التي تعتبر نافذة في مقاييس الطبقة الوسطى ،، وبدل أن تتمكن من النمو والنضج لكي تقدم على عمل (أكبر من العمل السلمي الصغير) تواجه برصاص الانكليز ، وهكذا لم يتمكن (فهمي) من تحقيق ما يحلم به مساء كان :

يتقدم صفوف المعارك ويستولي على اسلحة العدو ويهجم .. ويندحر الانكليز وتستقل مصر .. ويتزوج (مريم) التي لم تعزل عن حبه للحرية ..

ولعل هذه العراقيل التي يضعها محفوظ امام بطلة الثوري بوعي وتعمد تتأتى من شعوره بان الثورة التي في مخيلته ما زالت بعيدة عن صيغة التكامل ، بمعنى ان « قواها » ليست حاضرة على المسرح بتلك الدرجة التي تتواجد فيها القوى الاخرى المضادة (الانجليز) او (القوى المضادة اليمين) او « الاخرون الذين لا هم لهم غير الحياة بارتياح وهمي كالذي ينشده احمد عبد الجواد (في الثلاثية) سواء في البغايا او الانس .. او ينشدة احمد في خان الخليلي عندما هجر السكاكيني اثر تعرضه للغارات » .

وتلح هذه العراقيل في عقل محفوظ وتتجمع في ما يشبه الرمز (السلطة العائلية) ، حتى أن النضال من أجل الحرية الاجتماعية ـ السياسية كثيرا ما يبدو مقرونا بالسعي للتحرر من هذه السلطة ويقول الاب ج . جوفييه :

« في اكثر من موضع كان يلح في ابراز التوازي بين مستوى التطور الخلقي العائلي ومستوى التطور السياسي في مصر ، فكلما كان الابناء يتحللون شيئا فشيئا من سيطرة الاباء كانت مصر كذلك تتحلل من السيطرة البريطانية . »(١)

والذي يضاف الى ذلك « التعب » الذي طبع قلم محفوظ وهو يخط صورة شخوصه اليساريين ومواقفهم كونه هو نفسه تعرض مثلهم لمسار بطيء متردد ،، وهو في الحقيقة يشحنهم بالقليل الذي عنده لا لكي يبدوا « ابطالا » قدر أن يبدوا « نماذج » ايجابية مفيدة في

استطلاع الوضع العام ،، وهذا « الشحن » اليساري القليل لا يشكل تيارا قويا لدرجة المناهضة والتصادم مع التيارات الباقية داخل الطبقة البورجوازية والتي تكون :

« المادة البشرية التي يشكل منها نجيب محفوظ نماذجه وينفخ فيها من روحه ويجري على السنتها افكاره ،، كما يشكل من علاقاتها وتحركاتها وافعالها ما يريد لرواياته من احداث .. »(٢)

والذي يتناسب تماما ومتابعة مسير محفوظ بموضوعية هو الاخذ بنظر الاعتبار خضوع شخصه للتطور والنمو والتثقف اليساري ، بعدما كان أميل الى جعل نماذجه يتحركون في مواقف عديدة دون نهايات واضحة أو نتائج كثيرة الدلالات ،، عدا انه بدا في جميع الروايات والمواقف داعية للعلوم الحديثة « رغم الشفقة التي يعامل بها امثال أحمد عاكف الذي لم يكن يعرف عن العلوم الحديثة الكثير .. والذي يعتقد في نفسه امتلاكه لما لا يستطيع الاخرون استيعابه : فهو يقول لاخيه رشدي (خان الخليلي) :

« هل يستأهل هذا الشعب التأليف بمعناه الحق ؟ .. هل يمكن ان يهضمه ؟ الا انهم رعاع يقرأون رعاعا ! »

وكذلك في طرحه الساخر لكمال احمد عبدالجواد الذي يتعلم الخرافة من أمه امينة التي كانت فخورا بما ترث من اساطير ومفاهيم عن والدها ..

وكمال عبدالجواد الذي نشأ وهو يسمع من أمه شتى انواع الخرافات والاساطير والتعاويذ يمثل في تطوره عبر ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين ، وقصر الشوق والسكرية) الروائي نفسه :

(.. التطور العقلي لكمال عبدالجواد أذكر انني مررت به تماما خطوة خطوة)(٣)

وكمال عبدالجواد الذي يتبلور كنموذج ايجابي يكتسب ملامحه الواسعة خارج الحدود الشخصية لانه يمثل طبيعة الانفلاتات العديدة لشرائح وطنية من داخل البورجوازية الى خارجها لتقف في صف الثورة وهي عند كل مرحلة تكون ذات اهداف مختلفة ، فهي يمكن أن تتوقف عند حد معين من الثورة ، ويمكن أن تستمر تبعا لدرجة الوعي والمواقع الطبقية .. فالنموذج الاخير المذكور موجود في (عدنان) ـ العصاة ـ رواية صدقي اسماعيل ،، وهو بشكل أو بآخر يشبه (فارس) حنامينه في (المصابيح الزرق) أو الطروسي في (الشراع والعاصفة) ..

ورغم ان نموذج « كمال عبد الجواد » يبدو مترددا في البداية وانه لم يكن يعير قضايا النضال الشعبي اهتماما كبيرا لكن علاقاته بالنتيجة كانت تتحول نحو صف الثورة متمثلة بأحمد .. وكان يرفض تدريجيا المعسكر الرجعي ويتحول نحو المعسكر التقدمي ، وفي هذا السلوك اشارة ضمنية الى ان الموقف التقدمي اكثر رسوخا وقوة ، وهذا الواقع بقدر ما يعني حتمية تاريخية فانه يعني حتمية التحول في سلوك العديدين ليس لانهم يريدون الانسجام مع الواقع فحسب بل ولان ذلك يعني انسحاق وموت الذي يقف في خط المصادمة ، ولعل هذا الشعور نفسه هو الذي منع محفوظ من أن يبدو « مغاليا » في طرح تناقضات حادة بين الموقفين المتضادين ، وميله حتى الى أن يجمع « التناقضات » في « عملية واحدة » على اساس « الضرورة التاريخية » مثلا في (القاهرة الجديدة) ..

وضمن ميله لتغليب حركة الزمن على الصراعات العلنية الحادة (وهذه سمة موضوعية وهدوء مضامين محفوظ) تمكن من أن يتحرك ببطء وضمن اشكال فنية مختلفة مقترنة بالتطورات التاريخية ، حيث « التقريرية » غلبت على نتاجاته الاولى ، في حين ان تيار الشعور واعتماد الصراعات في البناء ميزا كتابته اللاحقة .. وعندما غلب الرمز والتداعي على التقريرية في النتاجات الاخيرة كان ذلك يحمل تقديرا ضمنيا منه لحقيقة تزايد وعي القاريء من جهة ، وتواجد وسائل اعلام اخرى تتولى التعامل المباشر .. وتتيح له التحرك بعيدا عن المواجهة الحاسمة .. والمحور التقدمي العظيم الذي مسك به محفوظ وسايره فيه ابرز كتاب الرواية التقدميين امثال حنامينه وغسان كنفاني وصدقي اسماعيل ومحمد ديب وعبدالكريم غلاب في (المعلم علي) هو حركة الزمن :

اذ (.. من خلال هذا يتقدم العالم الى الامام في طريق التطور ..) ٤

وهكذا كان الزمن يلعب دوره الفاعل في رواية محفوظ ، وبرز تماما في الثلاثية ، حيث اصبح محور الزمن مجال التطور التقدمي الى امام رغم ان مراكز الثقل يمتلكها بورجوازيون كبار يمارسون انواع مختلفة من الاستغلال ، فاحمد عبدالجواد يمارسه في استغلال اجساد النساء على أساس

« ان غواني اليوم هن جواري الامس واللاتي احلهن الله بالبيع والشراء ... »(٤)

فكان ان رده الشيخ متولي عبدالصمد :

« ما ابرعكم يا بني آدم في تحسين الشر .. »

ويمارس الاستغلال في نهب جسد (نفيسه)في (بداية ونهاية) وفي استغلال تطلعات صابر للابوه في (الطريق) وفي استغلال قاسم بك فهمي ل (احسان شحاته) و (محجوب عبدالكريم) ، وسرقة تجار الحرب لموارد الناس في خان الخليلي والقاهرة الجديدة وزقاق المدق .

على ان حركة الزمن تتوضح تماما كأداة ضد القهر والاستغلال في الثلاثية :

« فالقديم يسيطر على الجديد في « بين القصرين » ويتحكم في مقدراته ولا يستطيع الجديد الثورة على ذلك لانه لم يكن يملك بعد الاسلحة التي تمنحها له سنة التطور .. ثم تتعادل الكفتان في « قصر الشوق » عندما يتقدم العمر بالجيل القديم .. ثم تنقلب الاية في « السكرية » وتنتصر سنة التطور بسيطرة الجديد على مقدراته .. »(٥)

وحركة الزمن تسير ضمن الصراعات الموجودة والتي تتفاوت بين الماضي والحاضر والجنس والعفة ، والمثالية والمادية والثورة والسكون ، عدا ان هذه الصراعات كانت تتطور بشكل باهت .. ويكون طرح التناقض في ثلاثية محفوظ دليلا اخر على عمق رؤيته وتجاوزه لكثير من معوقات العمل داخل حدود الطبقة الوسطى ، وهو لو لم يقم بشق تشكيلات هذه الطبقة (بين واعية واخرى غيبية ، مستغله (بالكسر) واخرى قريبة من مواقع الشغيل ، متمردة وساكنة ، مثالية وواقعية) لما كان بامكانه تقديم الصورة الواسعة التي طرحها في الثلاثية المفعمة بالحركة والحياة والتناقض ، وكل شيء .. حتى تكاد تكون صورة مصغرة لحياة الوطن العربي في النصف الاول من هذا القرن ، وهذه الصراعات هي التي يسرت له بناء الرواية رغم ان البناء لم يكن يوازيه فهم أكثر صحة لهذا الواقع :

« ان الصراع بين المتناقضات يكاد أن يكون الايقاع المتصل لحركة بناء « الثلاثية » انه الحدث الاكبر فيها وهو سر حركتها ... »(٦) .

لكن سر حركة الرواية لا يعني بالطبع احتضانها لموقف ثوري واسع، اذ بقيت سمة الموقف مقصورة على « فهمي » الذي لم يكفل له الدوام ، رغم ان (كمال عبدالجواد) كان في النتيجة مكملا لدوره ، ونال الاخير اهتماما ملحوظا من الروائي لدرجة انه جعل منه (محوريا) بين نقاط الاستقطاب العديدة التي تعج بها الثلاثية بعد أن اخذ عن نجيب محفوظ رؤاه (كاملة تقريبا) ، وهو عبر رحلته الطويلة بين الانفصام والالتزام بقضية الناس يلعب بالتالي دورا ايجابيا واضحا ، لانه على الاقل وبعد رحلة من القلق والتردد والملاحقة اكتسب صفاته الموضوعية .

في حين ان (ياسين) لم يكن غير النمو الوراثي والاستغلالي لابيه ، حيث ينهش من اجساد الفاجرات ما يقدر كما كان ابوه من قبله عدا ان الاب تسلح بالطيبة والهدوء والرصانة وابنه بالفجور العلني بحيث أن :

« افكاره تدور في فلك محدود ودائرة مغلقة وهي دائرة

الجنس في أحط صورة .... »(٧) .

وفي هذه الرحلة واللقاءات بنماذج عديدة يبدو (كمال) وحده متكاملا أمامنا من حيث اقترانه الزمكاني بالاحداث وامتداده الافقي والعمودي في كل احداث الثلاثية ، فهو منذ ان كان طفلا يمنحه الجنود الانكليز الشيكولاته كان يحمل في ذاته اللاواعية حينئذ حسا وطنيا كالذي اراد منا محفوظ ان نحسه ونحن نسمع منه يغني بعفوية الصغار امام الانكليز :

يا عزيز عيني بـــدي أروح بلــدي ،
يا عزيز عيني السلطة خــدت ولــدي

وكأنه يريد ان يميت لدينا اية نزعة للارتياب في الطفل الذي يأكل الشيكولاته من الاعداء المعسكرين على الارض العربية ..

ويتوضح من البداية ان « كمال » هو أحسن ما ادى محفوظ لكي يقدم لنا بعد ان بدأ (علي طه) في القاهرة الجديدة متخصصا في الجدل السياسي مع (مأمون) ، و (فهمي) يخوض صراعا مزدوجا ضد سلطة الاب « التي ترفض المشاركة في العمل الوطني « خوفا » على الابن ودون ادنى خوف على الوطن » . وضد الاستعمار .

اذن « كمال » يمكن أن ينمو في حدود قناعـــات القراء ما دام يخضع لشتى الشروط ابتداء من حب عائلته له بصفته اصغر الموجودين وحب أمه له ، وتعليمها الخرافات التي ورثتها له وانتهاء به واعيا بجدوى القضية التي مات من أجلها فهمي ، فعندما قال ابن اختـــه خديجة :

« معنى الوطنية بعد ذلك ينبغي ان يتطور حتى يغني في معنى اشمل وأسمى ، وليس ببعيد أن ننظر في المستقبل الى شهداء الوطنية كما ننظر الان الى ضحايا المعارك الحمقاء التي كانت تنشب بين القبائل والاسر » .

فكان أن رده قائلا (لنفسه !!) :

معارك حمقاء يا احمق : فهمي لم يستشهد في معركة حمقاء ولكن أين وجه اليقين ؟ .

وبالضبط يضع (كمال) يده على علته .. ونقصه ، اذ ان غياب اليقين هو المفقود في ايجابيته ، ورغم تقديره لدور فهمي وصحبه لكنه لا يشعر بدافع اكثر من هذا الولاء ، انه بحاجة الى الايمان بالقضيـــة المصيرية العظيمة ، وهذه الازدواجية التي طرحها محفوظ في شخص كمال بدت اكثر من كونها ازدواجية فرد .. فهي ازدواجية البورجوازية الصغيرة الخائفة المترددة التي تتقدم وتتأخر .. تخطو وترجـــع .. البورجوازية التي تضع في حساباتها وجهي العملةالواحدة لئلا تخسر .. فهو يحب (قهوة احمد عبده)لعدة اسباب تجمع تناقضاته .

ففيها (سكن ياسين اعواما) رغم انه بالنسبة له (حيوان اليف جميل) وفيها (اجتمع فهمي بالثوار ليفكروا ويعملوا من اجل عالـــم افضل) وهذا العالم بالتأكيد يبدو في عرف كمال أحسن بكثير من ذلك الذي يكتظ بالعشق والفجور في مخيلة ياسين ..

ان بعض مثقفي البورجوازية الصغيرة يمكن ان يجدوا في كمـــال نجيب محفوظ أبلغ صورة لهم في طرح طموحاتهم وغاياتهم واهدافهـم المتناقضة : حيث المثالية تصطرع بالواقعية ، حيث حبه للثورة وفهمي ليس معزولا عن حبه لياسين وشداد بك الذي التهمت البورصة مـــا لديه فكان ان انتحر .. انه من ذلك النوع المأساوي الذي يشـــعر بالخذلان لا لسبب الا انه لا يفهم حركة الزمن التي تسير ليس رواية محفوظ فحسب بل المجتمع بكامله ، فالزمن يلعب في ذاته ما لعبه فـــي ذوات هاردي ، حيث يمر الزمن عبر تساقط العديدين منهم .. ان « كمال » فاشل لانه يبحث

« وراء حقائق مطلقة وقيم ثابتة »

و « نموذج » كمال الذي يبحث عن (مسند) يعتمده لضمـــان النجاح يتكرر في اللص والكلاب حيث يبحث سعيد مهران عن «السعادة» في ممر مسدود ، وصابر في « الطريق » حيث يبحث عن (ابيه) الـــذي شكل الامل بالنسبة له ، و (نفيسه) التي تبحث عن الراحة الجنسية عبر احتراف البغاء ، ومثل هذه النماذج رغم حيازتها على تقديـــر وعناية الروائي بقيت تشبه تلك الواردة عند زولا مدورة لكنها ليست ذات تأثير فاعل في النتيجة ..

ويستمر هذا التشبيه بزولا عند ملاحظة النماذج المستغلة (بفتح الغين) والتي تسقط في الصراعات الاجتماعية على اساس كونها مستلبة طبقيا (من حيث كونها تضحي بكل شيء في عملية حياتية شديدة الوطأة) وجسديا من حيث انها (تمنح عفتها) مقابل الحياة التي تصبح صعبة (الاقتناء) في مجتمع يعاني من الاضطهاد والاستغلال الطبقي والاستعماري (أي سيطرة الاحتكارات والرساميل الاجنبية والقوات الموضوعة لهذا الغرض من قبل الدوائر الامبريالية) .

● المومس والاستغلال :

ان (المومس) تبدو دائما ورمزا لوجهي الاستغلال عند نجيـــب محفوظ ، ولكنها بالتأكيد تختلف عما هي عليه مثلا في (المصابيح الزرق) عند حنا مينه الذي جعل منها (مسطحة) مثل الواقع الذي يطرح ، فهي يمكن ان تكون امرأة عادية او ان تكون هي نفسها (وجها) مـــن وجوه الاستغلال كأرملة صاحب المتجر التي اوجدت لفارس عملا لانـــه يروي لها رغبتها الجنسية .. لكنه عندما تخلف عاقبته بشدة .. وكان العقاب يقترن بحقيقة انها لم تعد (تستغل) فارسا الذي بات هو ينشد الراحة الجنسية لديها بل اوقعت نفسها (جسدا) لتمتيع ضبـــاط الاحتلال ، وهي على هذا الاساس تواصل كونها (من طبقة متسلطة .. كزوجة لصاحب متجر .. وضابط متقاعد في قوات الاحتلال) .

وهكذا كانت تتحدث بهدوء مع فارس قائلة في تبرير موقفها :

ـ الفرنسيون لطفاء .. زوجي كان فرنسيا كما تعلم .. (ص٢٨٧)

واضافت عندما وصفهم بانهم اعداء الوطن :

ـ ما شاء الله .. اين تعلمت هذا الكلام ؟ في السجن ؟ .. اذهب .. انت مخمور .. لا تقل هذا الكلام والا ارسلوك الى المحكمة العسكرية ! ..

ونموذج كهذا لا يتواجد بهذا الشكل عند محفوظ فهو يحيـــط (المومس) بعناية واضحة لكي يطرحها على اساس انها :

« مثلنا في كل شيء اذا اردنا حقيقتها الباطنة . ليست اكثر شرا من اكثرنا . وليس اكثرنا خيرا منها »(٨) .

وهو في هذه المحاولة (الضمنية) يريد تصحيح الموقف الرافض الذي اتخذه المجتمع ازاء البغايا والساقطات ، حيث السقوط مرهون بظروفه وقلما تبدو (المومس) قادرة على المواجهة والتصدي لجمـــل المؤثرات الضاغطة المضادة ، وقلما تتكرر صورة (سناء) في (بداية ونهاية) في رواياته الاخرى ، فهي تكاد تكون الوحيدة التي تمنح النقود لمن يمتعونها بالجنس ، عدا انه طرحها بتشف مضاد ، وكأنه يريد ان يقول انها ليست مستغلة (بالفتح) بل مزاولة للاستغلال ، خاصـــة وانها ترفض مزاولة البغاء علنا لكونها تمتلك تطلعا طبقيا يمنعها من ذلك .. رغم انها بعد المشادة التي حصلت امامها قدرت في حسن الباطجي (فتوته) وقدمت له ثمن (الوقت) الذي قضاه معها ..

وهو لكي يمنح الصورة بعدها الكامل وضعها نقيضا لـ (نفيسة) في الرواية نفسها حيث دفعها عاملان الى مزاولة البغاء : الحاجة لاعالة اخوتها وقباحتها التي قطعت حبل الرجاء بالزواج فجعلها تتحـــرق للقضاء وطر مناسب ..

والجانب الاخر الذي جعل من (مومس) محفوظ تبدو وكأنها لا تقود للانهيار الذي اوجدته (بغي) حنامينه المستغلة في (المصابيح ..) حقيقة انها (مثمرة) .. فنفيسة مثلا قادت الى نتيجتين : انتحـــار حسنين الذي لم يحز على اعجابنا لكثرة طلباته وتطلعاته البورجوازية وتطور حسين ذهنيا ، اذ ان الفقر دفعه لمزاولة تفكير اخر على عكس حسنين .. وجعله الواقع اكثر موضوعية وصحة :

لست فردا ولكنني أمة مظلومة ، وهذا ما يولد في روح المقاومة ويغمرني بنوع من السعادة لا أدري كيف اسميه . كلا لست حاقدا ولا يائسا أيضا ... (١٩٩)

لكن هذا لم يمنعه من الانجراف في طريق الاتجار بالمخدرات ..

واذا لم تكن (مومسا) مثمرة بهـذا الشكل فهي على الاقـل (فاضلة) كما هي عليه في (السمان والخريف) حيث اقتنعت بالزواج من العجوز صاحب المطعم على عكس عيسى الذي رفض الزواج رغم انها حامل منه .. ويصح ما قالته صوفي عبدالله من ان (محفوظ) يـرى في أن :

« مومس الضرورة والحاجة كانت في اعماقها شيئا اخر : كانت امراة تقدس البيت لا تعدل بالعش الهادىء الامين شيئا »[9] .

ويتكرر هذا المعنى في « اللص والكلاب » عندما تقدم (نور) كـل شيء لسعيد مهران رغم قناعتها بانه لا يحبها تماما :

« انت لا تحبني ولكنك اعز علي من النفس والحياة .. »

وبالضبط لم يستطع نجيب محفوظ ان يقدم اكثر من هذا النتاج الضخم ولكن .. المحدود .. لانه كما يقول عن نفسه عاش كمال عبد الجواد خطوة خطوة ، وبالتالي فهو ليس مطالبا باكثر لان هناك مـن يقوم بالجزء الاخر من المهمة .

وهذا لا يعني الانتقاص من الروائي العظيم ، فهو بالنسبة للتراث الروائي العربي شبيه ديكنز في التراث الانكليزي وتولستوي في التراث الروسي .. وتبقى ثلاثيته (فصلا كبيرا من التاريخ العربي) لانها تاريخ اوسع طبقاته في النصف الاول من القرن العشرين (الطبقة البورجوازية بكل شرائحها وتناقضاتها ومشكلاتها وهمومها وامراضها ...)

أن الثلاثية تطرح مجتمعا .. لكنها تطرحه بلا موضوعية لانهـا تخلت عن شغيلته دون ان تجعلها تبدو ذات قوة ما في الحاضر او المستقبل وهذا القصور هو الذي جعل عملا فنيا عظيما كالثلاثية لا يباري ثلاثية جزائر محمد ديب التي تصور الوضع القائم اثناء الاحتلال الفرنسـي للجزائر .. انها المزاوجة بين النضال الاجتماعي ضد الفقر والاستغلال والنضال الوطني ضد الاحتلال التي جعلت (الدار الكبيرة والحريـق والنول) عملا عظيما في تاريخ الادب العربي ... وبالتاكيد فان اعمالا مماثلة ظهرت في تاريخ الادب العربي كـ (المصابيح الزرق) و « الثلج ياتي من النافذة » و (الشراع والعاصفة) لحنامينه و (المعلم عـلي) لعبد الكريم غلاب ، و (اليد والارض والماء) لذنون أيوب ... غـير أن ثلاثية محمد ديب عمل رائد في ميدان الرواية العربية لكونها تكتسب تكاملا واضحا حسب المنطق النقدي الذي درجت عليه هذه الدراسة .

● الموقف المناوىء للاستغلال :

ويتمكن محمد ديب من تطوير نظرته الاجتماعية ـ السياسية في عمله عبر نمو بطله الصغير عمر (الذي لا يبدو بطلا بالمعنى التقليدي في الرواية البورجوازية ، فهو ليس (متميزا) او (خارقا) أو (شاذا) بل جزء من تشكيل عام ينخرط في داخل تركيب طبقي متوحد « عمال وفلاحين » ، ولعل في انتقال عمر من المجتمع المديني الى الريفي فـي الرواية محاولة من جانب المؤلف الى ترسيخ فكرة التحالف الطبقـي بين العمال والفلاحين في ظروف النضال الوطني ، والتصاق هـــذا التحالف بالبورجوازية الوطنية متمثلة بحميد سراج .. المنظم المثقف ..

ان (عمر) اذن يدخل ضمن تركيب اجتماعي مستغل في وطننـا المحتل .. وهو ليس (فردا) والا لكان قد جعل منه خارقا في عمل ما .. انه يشبه (اوليفر تويست) في رؤاه لكنه خاضع للتطور داخل وضعه الاجتماعي على عكس ابطال شارلز ديكنز الذين يضعهم دوما تحت رحمة البورجوازية التقليدية او التجارية في المدن .

ونما موقف مساير لنمو الصغير عمر حيث انه يصبح « طبقة » و « وضعا » يعاني من الاضطهاد والاستغلال والمعاملة القاسية والبؤس ما يعانيه ابناء الوطن الذين ينتمون للعمال والفلاحين وشرائـــح البورجوازية الصغيرة المتحالفة مع الشغيله ، وفي وضع محتـــدم التناقض :

« يختفي البطل ... الفرد لتلعب الجماعة او الطبقـة دورها » [10]

ومن الناحية الفنية الواعية هيأ الروائي (محمد ديب) لعمر أن ينمو بسهولة ويسر دونما تعقيد بورجوازي كالذي كبل به كمال نجيب محفوظ وهو ينمو بين امه المؤمنة بالخرافات والاساطير وابيه المتخم بالراحة واللذة المادية والجنسية ، والجنود الانكليز الذين يطعمونـه (الشوكولاته) ، واصحاب واصدقاء .. وموقف ثوري ضعيف يجسده فهمي .. فكان كمال خلاصة البورجوازية الصغيرة الوطنية .. في حين ان (عمر) خلاصة الشغيلة الجزائرية .

واذ يقدم محفوظ « بين القصرين » و «قصر الشوق» و «السكرية» لتطرح واقعا بورجوازيا يقدم محمد ديب (الدار الكبيرة) و (الحريق) و (النول) ليقدم لنا شعبا حيث دار سبيطار تشبه ان تكون بلدة ، ويمكن ان يكون محمد ديب قد اراد لها كذلك، فسكانها ليسوا محدودين.

« من المتعذر على المرء ان يقول ما عدد السكان الـذين تؤويهم على وجه الدقة ... »

ودار سبيطار جزء من الواقع القديم ، فهي والمدينة القديمـة تنزوي خلف العمارات الجديدة ، وتتابع امامنا صور كالتي قدمها غائب طعمه فرمان في « النخلة والجيران » ، حيث الجديد يكتسح القديـم ، لكن وجه الشبه سرعان ما ينتهي عندما لا نشعر بحس مأساوي يعيق شخوص محمد ديب كالذي اعتصر شخوص فرمان ، ودار سبيطـار تجاوز وضعها الفعلي عندما تبدو رمزا للمدينة العربية ، ففي سنوات نهوض البورجوازية التجارية ايام الاحتلال والحرب لا تبدو المدينة غير ساحة تجمع البؤساء ، رغم تواجد مجموعة من المترفين الذين ينهبون اللقمة من أفواه المحزونين .

وفي دار سبيطار العديد من الاسر ، وهي بالتالي بلد يحتشد في داخله اناس يكدون طول النهار ، لكنهم أثناء الليل لا يخلدون للراحة بل لمزاولة الجزء الثاني من المشقة والمهمة المضنية : القلق .. ولكن اي قلق ؟ هل هو قلق كمال عبدالجواد في الخيار بين فهمي او ياسين ؟ هل هو قلقه في البحث عن (يقين) ؟ .. لا .. انه قلق حياة اليـوم الاخر .. وفي وضع كهذا ينمو عمر .. وتبدو دار سبيطار بديلا للشارع والمدينة والوطن ، وهي ان بدت شبيهة بزقاق المدق فان هذا الشبـه ينتهي في بعض المظاهر فقط .. فهناك يخرج الناس من الزقاق بحثا عن ترف في ظل المزيد من الاستغلال كخروج حميدة لتصبح بغيا .. او خروج عباس الحلو ليقتل صدفة على ايدي الانجليز .. ونهاية هذا الخروج سيئة دوما ، في حين ان البقاء لم يكن غير الخلود الى الرضـــا والاستسلام .. وحميدة .. كما هو حال سليم علوان ، وعباس الحلو وفرج ابراهيم ..

سكان دار سبيطار يعملون طوال النهار .. ودارهم جعلها البؤس قاتمة لكنهم رغم ذلك ينظرون بتطلع نحو المستقبل .. يبصرون النور الوافد من خلال كوة في أعلى سقف كل غرفة في تلك الدار :

« ان كل واحد من هؤلاء الناس كان له في أعلى السقف من زنزانته كوة صغيرة ينزل عليه منها نور ضعيف .. »

ولو تسنت لهم فرصة التأمل والنظر من خلالها لهان الامـر ، فالظروف السيئة وقوى الاحتلال جعلت من كل شيء يبدو صعبا ، حتى تخالهم مهمومين بعد ما استهلك العمل والكد اجسادهم واذهانهم ، وهم عندما يفطنون للضوء المنبعث من الكوة يتشبثون بقضبانها الحديديـة ليبصروا السماء .. وعبر الصورة الواقعية ينطرح الرمز اشارة الى ان الوعي يقدر على تحريكم وتوحيد رؤاهم واخراجهم من هذا الهـم الذي يعيشون ..

ولهذا فعندما يظهر (حميد سراج) في الدار يكـون بمثابـة « الوعي » والنور في آن واحد ، وهو ليس « خارقا » بينهمْ ، بل هو مثلهم تسحقه الفاقه ، ويدفعه الضيم للتفكير عن طريق الخلاص : فهو يعرف من يعاديْ ومن يبغض .. وهو يعرف طبيعة مهمته التي بدل أن تبدو ناقصة رفدتها عدة أشياء فاصبحت مهمة ثورية تماما تكتسب الكثير من السعة والشمول بحكم التصاقها بالناس في الريف والمدينة .. وفي كلا الوسطين كانت البذور التي يرمي بها (حميد) وغيره تنمو في اطفال كعمر الذي فهم ما يقوله حميد سراج لانه يتحدث ببساطة وصدق عـن موضوع يفهمه الجميع .. انه يمتلك اليقين الذي هو الواقع .. ودار

سيبطار كلها تعرف ما يقوله « حميد سراج » ..

قبل الفني في طرح « التغيير » الذي جاء به محمد ديب بشكل فاعل في (وضع) الرواية العربية يمكن القول انه وغيره اضاف «عمقا» نضاليا » للرواية العربية ، وهو يتميز بتلك الحيوية المتدفقة في حركة روايته التي تجعل منها « حياة زاخرة » .. وهذا لا يعني بالطبع انه امتلك كل شيء لان التقريرية التي عانت منها روايات محفوظ الاولى بدت في بعض الاحيان ثقيلة « غثة » .

والشيء المهم ـ بالنسبة لخط هذه الدراسة ـ انه اضاف رصيدا موضوعيا في المضمون الروائي ، وهذا (الرصيد) يأتي اضافة ضرورية لما وضعه نجيب محفوظ في تكريس الواقع العربي :

فاذا كان محفوظ كاتب البورجوازية الوطنية ، والروائي الذي غاص في وجدان افراد عموم الطبقة البورجوازية وامراضها يكون محمد ديب تعبيرا عن وضع اكثر شمولا (وهذا الشمول ليس مقطوعا عن طبيعة النضال الاجتماعي ـ السياسي العربي) ، فهو يطرح واقع طبقة واسعة جديدة اخذت تفرض نفسها على مسرح الاحداث داخل الوطن : هذه هي طبقة العمال والفلاحين والفئات الاجتماعية المتحالفة معها .. وامام هذا النهوض التاريخي للجمهور المسحوق الذي تهمه مصلحة الوطن في التحرر (ليس التحرر السياسي فحسب بل والاقتصادي) انكشفت بعض وجوه البورجوازية العربية ، شأن البورجوازيات في امم العالم التي دفعها الخوف من الجماهير الى نشدان التحالف والتقارب مع الامبريالية .

هذا التناقض الجديد يطرح نفسه في رواية محمد ديب تماما كما نفسه في (الشراع والعاصفة)(*) وقبلها ـ نسبيا ـ ، في (المصابيح الزرق) لحنا مينه ..

ومن هنا تتأكد أحقية الادعاء ب (اقتران) الرواية التاريخي بالواقع .

● التمايز الطبقي في الرواية :

وعند العودة الى (زينب) محمد حسين هيكل يمكن ان تتوضح رؤية « متخلفة » للواقع في نظر التقييم الحالي ، لكن تلك الرؤية كانت في حينها « جيدة » و « تقدمية » لان الكاتب طرح « فهمه » كله عبر صراعات تلك الرواية ، والصراعات كانت تدور في ذهن الكاتب اكثر من الشخوص ، وهذا ما جعله بالضبط يلجأ للكثير من التقريرية والاسهاب في السرد الممل ..

وكان الصراع الذي يطرحه انذاك هو في ذات البطل حامد ابن « اقطاعي » الريف وبالضبط ابن « بورجوازي تجاري » من ذلك النمط الذي نشأ بعد المزاوجة غير النظيفة بين الاقطاع وبورجوازية المدن ، فهو عندما يحب « زينب » يرى انها أقل منه شأنا لانها من عائلة فقيرة .. وحتى عندما احبها .

« أحس بقشعريرة تسري في كل جسمه »

فكانت أولا قشعريرة رغبة .. لكنها سرعان ما كانت « قشعريرة الغرور الطبقي » والشعور بالتمايز .. كان يعاني لحظة « مجادلة » حاسمة بين ثقل الواقع الطبقي والغلو في الادعاء البورجوازي وبين « حس انساني لا طبقي » قليل .. ورغم ان (حامد) كان يعاني من « صراع » بين ما هو قائم وما يجب أن يكون الا انه لم يستطع تجاوز حدوده لانه ليس « شخصيا » بل امتدادا طبقيا لواقع الاستغلال القائم في الريف العربي ..

وكان « رفض » هيكل لهذا الواقع ضمنيا على اساس انه جعل حب زينب لابراهيم بمثابة طرح لطبيعة العلاقات الانسانية بعيدا عن التمايز الطبقي وامراض البورجوازية (في حب الظهور ،والزيف والمماطلة والتشويه والقلق ....) وهي عندما تموت حاملة منديل ابراهيم تكون صورة مضادة للعلاقات الاخرى التي تتواجد بين حامد وعائلته من جهة .. وبين كل هؤلاء والفلاحين من جهة اخرى ..

يمكن اذن أن نرصد هذا التطور في (الفهم) والذي يبدو مقرونا بشكل واضح بطبيعة التحولات الاجتماعية داخل الوطن العربي في داخل « الرواية العربية » ..

● انهيار حس التمايز الطبقي :

يسرت الحركة الميلودرامية لمحمد ديب ان يوجد « وضعا » نابضا بالحياة والنضال والكد ، فجموعه سواء تلك المحشودة داخل دار سبيطار أو في الريف او انوال المدينة متحركة مناضلة .. ورغم ان هناك صراعات جزئية داخل هذه الافواج فان الصورة العامة لطبيعة الحركة الناهضة اجتماعيا بدت ذات توجه صريح في مجالي « الصراع الطبقي » ضد الاستغلال و « الصراع الوطني » ضد الاحتلال .

ورغم الاكثار « الديكنزي » من القتامة و «البؤس» و « الفاقة » الا انه لم يجعل صغاره معرضين للامراض البورجوازية التي يولع بها ديكنز بالنسبة لبيب في « الامال الكبيرة » أو « أوليفر تويست » ، ولهذا السبب لم تكن كراهية عمر للعالم حقيقية .. رغم انه قال عنه

« يكره هذا العالم ويكره كل ما يرتبط به »

فالذي يكرهه عمر هو « الاستغلال » دون ان يكون هذا الاحساس مدعاة للاحباط الذي يمكن ان يجره عندئذ الى سلسلة من الممارسات الخاطئة كالتي تواجدت مثلا في سلوك « سعيد مهران » في اللص والكلاب لنجيب محفوظ .

وسرعان ما وفر الروائي لصغيره فرصة التجاوز الواعي لمشكلة البؤس بادئا بذلك السؤال عن جوهر الصراعات الطبقية القائمة ، فهو يريد ان يعرف :

« لماذا يأكل الناس ولا يأكل أناس اخرون »

كان « سعيد مهران » يسأل في ذاته وسلوكه سؤالا مشابها ، لكنه كان يسأل عن كبر دون ان تتوفر له مستلزمات التشخيص بحكم افتقاده للوعي اللازم (يمكن مرة اخرى الاشارة الى كمال عبدالجواد ..) ، لكن توافر هذا الوعي جعل من عمر طفلا ورجلا مع اخرين في كيان واحد وتركيب موحد يتحرك واعيا عبر توجيه (حميد سراج) ليس في دار سبيطار وحدها بل وفي ريف الفلاحين وحركة الاضراب ، في حين ان « سعيد مهران » اللص والكلاب يعتقد انه يمتلك وحده القدرة اللازمة على تحدي التمايز الطبقي القائم ، فهو يشبه (محمد حرامي) في الاسطورة العراقية حيث يسرق الاغنياء ليوزع على الفقراء ، لكن السرقة تبقى سرقة .. ما دامت تقوم على سلوك « فردي » ، والعدل يبقى غير قائم لانه وقتي .. لكن (عمر) كان بعضا من الاستجابة للضرورة ، وهذه الاستجابة تشمل واقعا كاملا وتحرك عددا غفيرا وحسا متوحدا ، في حين كانت استجابة سعيد مهران للضرورة (حيث المدينة بحاجة الى امثاله) فردية .. ولهذا بقي هو نفسه يحس بحاجة الى « الاخرين » الذين يعنون بالنسبة له أكثر من بيت الشيخ (جنيدي) وحنان العاهرة (نور) ..

ان « الواقعية الفوتغرافية » التي احب بعض النقاد اطلاقها على روايات محفوظ في (ما قبل المرحلة الرمزية) كانت متحيزة ، وهي في الحقيقة اقرب ما تكون الى طبيعية (زولا) حيث الاهتمام بالشواذ وابناء الطبقة البورجوازية مميز لكافة كتاباته ، في حين ان القول نفسه لا ينسحب على ديكنز رغم انه طرح وضع الشغيل طرحا مشوها وسلبيا لدرجة انه قدم كتاباته «غذاء للسادية البورجوازية الكبيرة» المستأسدة في ذلك الحين .

ان الطرح الواقعي الاشتراكي مميز فعلا لثلاثية ديب حيث امتزجت الرؤية الموضوعية للواقع الاجتماعي القائم في ظل ظروف الاحتلال امتزاجا جدليا بالنضال ضد الاستغلال والقهر ، حيث يعاني الشغيل امر الظروف مأساوية ، واكثرها استغلالا على ايدي البورجوازية الكبيرة المتعاملة والمرتبطة مصلحيا بالشركات التي تقف وراء الاحتلال العسكري ..

ان التساؤلات التي كانت ترد على لسان عمر هي في ذات الوقت تتكرر في نفوس جميع سكنة دار سبيطار ، وهي نفسها تسهم في تعميق « الرؤية » لدى الجميع عبر التداول المستمر فيما بينهم معززا ليس بالتخريجات التي كانت تفرض نفسها ثقيلة في السكرية عندما يدور الحوار بين احمد شوكت وزميلته سوسن حول مكانة الواحد منهما في الطبقة العاملة .. فهي ترى انه ليس فيها .. لكنه يرد أيضا :

ـ ولا كان انجلز كذلك .

ان (عمر) ليس بحاجة الى مثل هذا التخريج لانه والاخرين في دار سبيطار التي تعاني البؤس والتخلف .. من عمال وفلاحي الجزائر المضطهدين ، ولا يمكن لحيطان دار سبيطار « القديمة » و « المتينة » ان تنهار دون انفجار من الداخل .. دون ثورة هكذا يقول (حميد سراج) ، والجوع الذي ياكل الموجودين يتجسد بوضوح في عائلة (عمر) التي تبات على الطوى ، وامهم تستعيد دور الام التي كانت تطبخ الحجر لتلهي ابناءها وليناموا على أمل « انتهاء الطبخه » وياكلوا منها بعدئذ ايام الخليفة عمر بن الخطاب ، ويشهد اخوة عمر الالم يعتصر بطونهم ، فذاقوا العذاب والقلق .. وشهدت دار سبيطار ابلغ صورة للاغتيال الحي عندما جيء بأم عيني (أم عمر) لتبقى عندهم عليلة ، لكن بنتها (عيني) رات في وجودها ثقلا لا قبل لها به ... وتمر الايام وتفوح الرائحة ، وكشف عن الجسد ليرى الجميع الديدان تنهش في جسد ام عيني الحي ... ولكي يقدر محمد ديب على تصوير المشاعر بيسر كانت سلة الفواكه والخضار التي جاء بها ابن خالة للام عيني « ستارة انفراج » حيث عم الصغار الفرح والبشر بعد جوع عظيم ..

ويمتد هذا الوضع البائس خارج دار سبيطار في الريف الذي يطرح في « الحريق » ، على ان الجوع الذي يرتسم على جباه سكان الريف لم يسلب منه ارادة التحدي والمقاومة ، سوء تجسدت هذه في اقاصيص الرفض التي يسردها (علي بن رباح) و «باد عدوش» وغيرهما او في الموقف الرافض حيث يتطور الحس بالاستغلال والاضطهاد تطورا ايجابيا ويصبح دافعا نحو المزيد من الرفض الواعي العام .

فالمسيو (فيار) رغم انه يطرح من خلال حديث (باد عدوش) يبدو اكثر من فرد .. قوة لم تكتف بالاحتلال العسكري بل تريد نهب كل شيء .. حتى حياة انساننا العربي ، فلم يكتف باستغلال الارض ، ولا باستغلال بادعدوش في المزرعة .. بل استغل ابنته (ريم) كخادمة ابشع استغلال .. وعندما مرضت طردها طالبا من باد عدوش ابنته الثانية !!

هذه الحركة المستمرة في الرواية (التي تواجدت بشكل رائع عند غائب طعمه فرمان في (النخلة والجيران) جعلت الصور تتابع بشكل سريع مؤدّ حتى يصبح « المنفر » و « الجو » و « الحديث » وكل شيء عاملا فعالا في صنعة الرواية .. وعندما يتساءل الفلاحون عن الذي يلزم أن يفعلوه يبدو ذلك متوقعا ومقرورا من القارىء :

« لماذا نعيشّ على هذا النحو ؟ ومجرد طرح مثل هذا السؤال يعني ان الانسان اصبح غير قادر على تحمل هذا الوضع وان عليه أن يسعى الى تغييره بأيّ ثمن »(١١) .

ان واقع الحركة المضادة للاستغلال والاحتلال مقرون بالواقع الاجتماعي يتجسد داخل « الحريق » على اساس انه واقع الاكثرية المسحوقة من الفلاحين ، اولئك الذين احتضنتهم اكواخ القرية كما احتضنت عمر الذي جاء الى هنا بصحبة زهور التي تزور اختها المتزوجة من « قرهعلي » احد ابرز فلاحي القرية ، والكاتب قدر على ايجاد الرابطة في ثلاثيته عبر حركة عمر من دار سبيطار الى الريف .. والى النول ، وكانه يريد بهذا الربط ايجاد القاعدة التاريخية المتحالفة ضد الاستغلال ، لكن هذا الربط « العادي » لا يبرر أي نهوض دون حركة طليعية مثقفة سياسيا وقادرة على القيادة : وهكذا كان ظهور حميد سراج ثانية في الريف تأكيدا على أهمية هذه الحركة المنظمة المثقفة الواعية ، واذا كان قد قاد الى الوعي في دار سبيطار ، فانه قاد الى (عمل) في الريف ، حيث شن الفلاحون اضرابهم ضد المستغلين والاستجواب الذي قام به المحتلون كان يمكن ان يمر عند غيره مرورا عاديا كجزء من « عقدة الرواية » في حين أنه عند محمد ديب اضاف تجسيد الاخر الى الصورة التي قدمها منذ حين ، اذ أن الاستجواب بقدر ما جسد الاستغلال الذي يعاني منه الفلاح فانه من الجانب الاخر

أكد طبيعة « التفاهم » بين الفلاحين في رفض هذا الاستجواب وتسخيفه ما دام يقوم على اساس واضح المبررات .. وكان أن شبههم الفلاحون بانهم يعيشون (على ظهورنا كالقمل) وبالتاكيد فان هذا (القمل) الذي ينهش من اجسادهم دون ان يكون ذا قيمة ما (على الصعيد البشري أو الانتاجي) هو نفسه (القمل) الذي كان ينهش جسد « ام عيني » التي كانت من الجانب الاخر رمزا الى الخنوع الذي يتيح للمستعمرين أن ينهشوا جسد الوطن مطمئنين هادئين !!

وتمتزج حركة شخوصه امتزاجا كبيرا حتى نكاد نحس بالتوحد الذي يجمع « كفاح عيني ـ ام عمر ـ » بالنساء والرجال في دار سبيطار .. وبحميد سراج وبقره علي وعلي بن رباح ... »

ومحمد ديب الذي أبدى في بعض الاحيان « لغة مباشرة » كالتي لجأ اليها في الحريق على طريقة محفوظ في السكرية تمكن من الطرف من تقديم وضع جديد يزيد في توحيد الحركةالعامة للناس والطبيعة ضد الاستغلال ، ذلك اذ انه تمكن عبر بعض الصور تأزيم التناقض « ليس بين الافراد والطبقات والمواقف والمصالح » فحسب بل وبين الخيال والواقع بقدرة كثيرا ما ميزت تمكن همنغواي في الرواية عندما يجعل التناقض او الانسجام بين طموح المرء من جهة ووضع الطبيعة من جهة اخرى عاملا مساعدا بارزا في البناء الروائي ، والخيال لدى محمد ديب ليس هلوسة بل أملا يقوم في ذهن الفلاح وتوقه للمستقبل الجميل، أملا في رؤية الماء ينساب ليسقي الارض الجافة ، أملا في الحياة الحرة .. مقابل واقع لئيم يشترك في صنعه المحتل والعميل والطبيعة :

« ... يظنون انهم يسمعون صوت رذاذ المطر يتساقط على الارض دقيقا ، وصوت سيلان الماء على احجار افنية البيوت ، ولكنهم ما يلبثون ان يعرفوا انها الارض تطقطق من التشقق ، وانها الريح تجري في الحقول الخربة ... »

وفي « النول » يقترب محمد ديب من نجيب محفوظ في طرح مراتب اجتماعية متفاوتة داخل الطبقة الواحدة ، لكن طرح محمد ديب لهؤلاء لا يخرج عن الحدود الواقعية دون اهتمام بالنموذج الشاذ ، فالنول تهتم بطبقة اجتماعية اخذت تظهر في المدينة العربية كوجود طبقي يحل بديلا لقطاعات البورجوازية التجارية ومراتب الكسبه والحرفيين والموظفين ، وهي بحكم كونها معرضة لاضطهاد مباشر واضح ، وتناسقها، وشعورها بالتحرر من الخوف (بحكم غياب المصلحة) أكثر قدرة على العمل ، ولكي يطرح محمد ديب واقع هذه الطبقة اوجدنا داخل عدة مشاهد تكتظ بالعاطلين والمتعبين ، رغم ان الحرب كانت مستمرة وارباب العمل يحققون مبيعات واسعة ، وفي المعمل لا يتجانس جميع العمال : اذ ان هناك من يؤدي دور السركال في الريف ، وهكذا يطرح (زبيش) كعدو بغيض للعمال ، وكذلك شان شول رئيس العمال المنصب من قبل رب العمل .. فكان طبيعيا أن يمجد رب العمل والاستعمار .. وارهابه :

« لولا هذه العصا لاكل بعضنا بعضا »

ويمكن أن يقال ان صور بشاعة الاستغلال الذي يتعرض له العمال طرحت من قبل .. مثلا في رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل (رغم ان الفترة التاريخية التي تفصل بين النتاجين تمثل حقبة ليست قصيرة ، ولا قليلة الاحداث والمتغيرات) ، وبالطبع لا يمكن تجاهل حقيقة ان « زينب » طرحت ضمن فهم كاتبها لرفض الاستغلال الذي يعاني منه العمال ، فكان ان جعله يبدو « استغلالا » مجردا من اية علاقات متشابكة اخرى ، وبالضبط فانه أبسط بكثير من الاستغلال الذي جسدته قصة « العامل الزراعي باد عدوش » ان صورة الاستغلال الذي يتعرض له العمال بدت عرضية في رواية زينب وفي حدود « رفض المالك ومماطلته » في تسليم الاجور .. أو احتسابه لكل النفقات واقتطاعها من هذه الاجور ، او في اقتطاع اجور ايام المرض من اسبوعياتهم ..

فهم مثلا ينتظرون الاجور

« .. وبعد ان طال بهم الوقوف صدر قرار أن الدفع سيكون في السوق ، هنالك عم الاستياء .. ... »

اما النقلة المضادة في تصور الصراع فهي في ان بعض العمال قرروا تقديم شكواهم للمالك نفسه ولكن ..

« في تلك اللحظة مر أحد اقارب المالك المحبوبين عند العمال ومن لهم بعض الجراة عليه فأحاطوا به ، وجعل كل يشرح له عذره ، فيرضي خاطرهم بكلمات تسرهم ولكنها لا تفيدهم شيئا .... »

على أن الكاتب أسهم اسهاما جيدا في توضيح بشاعة الاستغلال ضمن حدود تصوره ، ومثل هذا التصوير مقرونا بميل واضح لرفض الواقع السيء وما فيه من علاقات طبقية بشعة وتمايزات مظهرية ـ رغم « الفهم الرومانسي » للواقع الذي تميزت به رواية « زينب » وامتزاجه بحنين الكاتب لبلاده ـ مكنه من ان يكون واحدا من الذين شرعوا فعلا بايجاد رواية تعتمد الحياة العربية ضمن ذلك الواقع وفي حدود فترته الزمنية ، على ان الرواية المذكورة لم تكن (فتحا) في ميدانها ، ويمكن ان يوزع « مضمون » الرواية ـ اذا ما جردت من كثير من الوعظ والوصف والمعلومات ـ ضمن مسارين :

● المسار الاول يقوم على رفض التمايز الطبقي صراحة ، وذلك من خلال ازمة حامد ، حيث تجسدت ازمته النفسية على أساس انها نتيجة للتمسك بواقع طبقي لا يريد الثورة عليه بل التحرك من خلاله .. وهكذا نرى

« حامد اليوم بين الاحياء يريد من يحب فلا يجد .. وقد ضرب دونه ودون كل فتاة حجاب ... »

● المسار الثاني يقوم على تجسيد هذا التمايز ، سواء في نطاق الاحاسيس والمشاعر حيث حامد يشعر بقشعريرة من تقبيله لزينب الفلاحة ، أو في نطاق الاستلاب والقهر الاجتماعي حيث

« عطية ابو فرج قد مضى اكثر ايام اسبوعه مريضا فخرج منه بستة قروش وهو يعول امراة وبنتا صغيرة ويساعد اما له ...... وانه ليحمد الله على كل حال وعلى ان جاموسته لم تمت كما حصل لجاره مبروك ابو سعيد ... فتضطره لان يبقى في المصيبة شطرا من عمره » .

هؤلاء وغيرهم

« ... يعملون دائما ومن غير ملال ، ويرقبون بعيونهم نتائج عملهم زاهرة ناضرة .. ثم يقطف ثمرتها سيد مالك ... »

وهذا المالك

« .. لا يهمه شيء من ذلك .. وهو الاخر يعيش كما عاش اباؤه .. يحافظ على القديم ولا يفكر في أن يغير من عادات سلفه شيئا .. واذا حدثك عن الماضي حدثك عنه باحترام وتبجيل اسفا ان انتقل اجر النفر الشغال ايام الشتاء من قرش الى قرشين .. وتمنى عودة ذلك الزمن .. زمن البساطة والرخص ... »

على ان هذا الرفض للاستغلال البشع والفهم البسيط لطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة كان يمتزج بذلك النزوع الرومانسي الذي جعله يتصور تناول العمال لطعامهم مشتركين بانه « اشتراكية » وان يتعاضى الفلاحون بالليالي الجملية الساهرة

« عما يناله المترفون ... وعن درهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر .. »

● العلاقات الاجتماعية في الرواية

لكن الفهم المتطور للعلاقات الاجتماعية في ظل ظروف الاحتلال اصبح واضحا دون ذلك المزج بين الرومانسية والتطلع الثوري في ثلاثية محمد ديب ، وهكذا فعندما يلتقي عمر بنماذج عمالية مختلفة مثل « عكاشه » و « حمدوش » و « حمزه » تتوضح في فترة هذه اللقاءات « في محيط العمل وخارجه » طبيعة الاستغلال الذي يكابد منه عمال النول والعمال الاخرون لكن هذا الاستغلال يقترن اقترانا جدليا واضحا بطبيعة الاستغلال الكبير الذي تمارسه الاحتكارات الاجنبية والمؤسسة العسكرية الموضوعة لحراستها ، لكن هذا المضمون المتوحد لم يدع الكاتب المتمكن التفريط بدراسة النماذج المختلفة داخل التكوين الطبقي الواحد ، فهذه النماذج ليست منسجمة في السلوك والتفكير ، خاصة وان طبيعة الواقع العام في المستعمرات واشباه المستعمرات فرضت مثل هذه التناقضات الصغيرة بحكم غياب الوعي والتوجيه والقيادات التنظيمية أو ضعفها .. فأحد هوءلاء يرى ان الطرق العادية في النضال لم تعد مجديه ، واخر لا يستطيع تحديد الرفض وسماته ..

فعكاشة مؤمن بقدرة العامل ، وحمزة كذلك ، لكن (حمدوش) لا يعرف شيئا غير الرفض .. رفض كل شيء وتسخيف كل شيء ..!

والصورة التي يطرحها « محمد ديب » واسعة لا تتحدد بصورة عمر أو حركته ، بل هي تتجاوز ذلك في (الدار الكبيرة) و « والحريق » و « النول » حيث تتكامل صورة اجتماعية واسعة تزخر فيها الحركة ، ويحتدم النضال ضد الاستغلال والاحتلال دون ان يعني ذلك الغاء التناقضات والمشكلات المتواجدة بين جمهور الرواية .

وهو في ثلاثيته يحقق انتصارا ملحوظا في تطوير وجهة النظر اليسارية وتعميقها عندما اخرجها نجيب محفوظ من داخل التكوين الرومانسي ، بعد ان كانت قضايا الناس تطرح بشكل مبتسر تماما بالمقارنة مع الاسهاب الكثير في اللغة الفضفاضة والتقريرية المتعبة حيث تعايش اللغة ذلك « الجو » المترف والمريح والهادىء جدا « رغم شحنات القلق المفتعلة » لدى جيل من الروائيين سبقوا محفوظ .

وهذا «التفريق» لا يعني التقليل من شان نجيب محفوظ في الرواية العربية، فهو من حيث غزارة الانتاج وعظمة التطور في الاسلوب «اللص والكلاب والشحاذ» وسعة حركة المفردة لديه ضمن اكثر من مجال بحيث تتجاوز حدود المعنى وتضرب في اعماق النفس وتنتشر في امتدادات افقية رائعة .. من حيث ذلك كله يكون « عنوان » الرواية العربية ، ولم يكن في ما قاله عدة نقاد عن كونه « ديكنز الرواية العربية » او « تولستوي الرواية » مغالاة ..

ولكن ضمن حدود هذه الدراسة تخضع بعض نتاجاته لاقيسة ـ قد تكون مغالية أو مخطوءة ـ تستهدف بلوغ المعنى او المواقف الحقيقية التي اريد لها البروز من خلاله ، أو أريد للمعنى التجسد من خلالها ، ونجيب محفوظ في كل ما قدم « تقدمي كبير » لا لانه وقف بجانب العلم كما كان في خان الخليلي فحسب ولكن لانه ساير حركة التطور التاريخي اصلا ، وتأصلت هذه السمة عبر تحركه ضمن حركة البورجوازية الصغيرة التي هيمنت ولفترة طويلة ـ ما زالت ممتدة بوضوح حتى الان ـ على مقاليد الامور في الادارة والسياسة وكل شيء تقريبا عدا مراكز الاستغلال والاتجار حيث نمت البورجوازية التجارية نموا كبيرا واضحا ، وهو في تحركه مع هذه البورجوازية بلغ معها طريقها المسدود بعد النكسة حيث تأكد فشلها في الاستجابة للمهمات الكبيرة ولمطاليب الجماهير التي شعرت بفشل هذه الطبقة في قيادة النضال ، وفشل مؤسسات بورجوازية الدولة في العمل الجماهيري . وقيل عنه حقا انه ولج باب الرمز مستعينا على ما لا يريد أن يعلن .

ان « يسار » الطبقة المذكورة ليس منسجما تماما بقدر كاف يفرض وضوحه على انماط السلوك ، بل ان هذه « اليسارية » كثيرا ما تكون « اسيرة » اجتهادات بعضها يجيء بمزاوجات غريبة بين «المثالي» و « المادي » بين « العلم » و «الخرافة» بين «الوضوح» و «الغموض» ، ولعل هذه المزاوجة الثنائية او الثلاثية تقف دوما في عقل محفوظ الكبير وهو يسهم في رفد التيار التقدمي بنماذجه اليسارية .. ان مثقفه يمكن ان يبدو واعيا بـ « فرويد » و « النظرية النسبية » و .. و .. على طريقة احمد راشد مقابل « احمد عاكف » في خان الخليلي ، واذا كانت الشخصية الاولى « هامشية » خدمت فقط في توضيح « تخلف » احمد راشد عن سير الحضارة والتقدم وتدمير « غروره » الذي دفع به الى الاعتقاد بـ « سعه فهمه » فان الثانية لم يهيء لها محفوظ غير الاحباط ابتداءا من ضياع الفتاة التي يحب وانتهاء بموت رشدي وانتقاله الى مكان اخر ..

وبداية ونهاية لم تشذ عن ذلك ، فالاحساس بالظلم عند «حسين» في ـ بداية ونهاية ـ لم يتطور في اتجاه ايجابي بل في طريق سلبي تماما، وانتهت ازمة المنزل بكارثة ، والحالة نفسها بالنسبة لـ « اللص والكلاب » و « زقاق المدق » ..

ويميل اغلب النقاد الى هذا الاعتبار ، على اساس انه قدم «صورة نضالية ثورية ناقصة من الناحية الاجتماعية ... »(١٢) ، فهو ـ كما يؤكد نفسه ـ أسير هذه الطبقة بمراتبها بعد أن ملات عليه عقله وقلبه ، تماما كما هي جزء منه ، وهو جزء منها ، ولهذا خلت خارطته الاجتماعية من (شخصيات عمالية وفلاحية) (١٣) ، وبالتاكيد ينسحب هذا بالتالي على الراي الذي يسود في كتاباته (شعر ام لم يشعر) في شتى القضايا ابتداءا من الصراعات الطبقية وانتهاء بهموم الجنس ، مع ميل واضح الى اعتبار هذه الطبقة اكثر من غيرها تمثلا لهذه الهموم والعقد والمشكلات ، حيث تتفاوت النظرة بين « البحث المظهري عن الراحة » وبين ضغوط الواقع ، او « التقاليد » التي تتشبث بها وتتوارثها .

« ابا عن جد .... والتي يلعب الجنس في حياتها ادوارا رهيبة في سقوط الكثيرين وفي سلوكهم .. وحيث الناس يتمسكون اكثر بالشعارات الدينية .. وحيث الكثير من الانتهازيين الذين يستطيعون ببساطة اللعب بالعقول الغبيه » (١٤) .

و « الكثير من الانتهازيين » يقود الى رؤوف في « اللص والكلاب » رائعة محفوظ التي تزخر بطرح عظيم لواحدة من « مشكلات » الحركة الثورية العربية ، عندما يكون التعليم الثوري ناقصا في « ايجاد المعايير والاسس والمنهج » عند القواعد ، او عندما يكون المربي الثوري نفسه مزاجيا يخضع الاخرين لـ (همومه) و « مشكلاته « او ان يكون « ناقص المعرفة » هو نفسه فيدفع بالاخرين الى تسلكات مخطوءة ، وعندما لا تنسجم « افكاره » السابقة مع « وضعه الجديد » فيتحدث باشمئزاز عما يقولون ويفعلون ، في حين انهم يرون فيه «متجنيا» عليهم.

وبدا رؤوف « ملعونا » امام تلميذه الذي دفعت به «حدود معرفته» وظروفه كما يؤكد لسعيد الى تطرف لا موضوعي و « رفض » ناقص دون ان يرفده بقيمة العمل الجماعي ضد عموم الظلم والاستبداد ، فكان السلوك الفردي والرفض الرومانسي يتطور بشكل خطير الى نمط من اللصوصية يقترن بنصيحته لسعيد بان ما يسرق لا يسترد الا بالسرقة ، والغريب ان « محفوظ » الذي بدا من حيث المضمون يدين ويشجب الطريق الذي انحدر اليه (سعيد مهران) لم يكن يطرح شخصية سابقة بهذا الحماس والود لدرجة انه جعل منه « محبوبا » تماما عند القراء ، فهو عندما يخرجه من السجن .

« وفي انتظاره وجد بذلتهُ الزرقاء .. وحذاءه المطاط .. وسواهما لم يجد في انتظاره احد .. » يستمر في طرح ادق احساسات البطل بفيض من العاطفة ، حيث الحوار الداخلي يقترن دوما بالموقف الخارجي ضمن حركة سريعة لاهثة ، فمن الذي ينتظرون ؟؟

نبوية الزوجة التي خانته وسلمته مع عشيقها للبوليس ؟؟ سناء ابنته التي لم تعرفه .. رغم انها نقطة الضوء الوحيدة في قلبه :

« اذا خطرت في في النفس انجاب عنها الحر ، والغبار والبغضاء ، والكدر ، وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر » .

وبحركة سريعة كانت عملية الجمع بين شعوره وشعور الاخرين تتم لاهثة بقدرة روائيه عالية ، فاذا كانت الكلمات تنساب في ذهنه .. سرعان ما تجابه بسؤال حاد

(ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها) .. اما الجواب فانه عنيف دوما وهو مدركه لا محال رغم محاولاته التظاهر بامكانية تواجد « ميل غريزي لدى الابناء نحو الاباء »

فالظروف الملعونة التي وجد نفسه في داخلها تلغي كل شيء ..

قال متوسلا :

تعالي يا سناء ..!

ولم يعد يحتمل رفضها فقام نصف قومة ومال نحوها .. فهتفت :

لا ..

ـ انا بابا

لكن « سناء » كالاخرين وكنداء الدم والروح غدرت وخانت ..

ولعل الجانب الرئيس في « الغدر والخيانة » هو المطروح ضمن شخص رؤوف علوان الذي كانت عبارات (سعيد مهران) تجلده كالسياط ..

● لم أتقن في حياتي الا حرفة واحدة ..

فتساءل كالمتزعج :

ـ اترجع الى اللصوصية ؟

ـ هي مجزية جدا .. كما تعلم ..

فصرخ رؤوف بحدة :

ـ كما تعلم ! من اين لي أن أعلم ؟!

فرمقه بدهشة قائلا :

ـ لم تغضب هكذا ؟.. قصدت ان اقول :

كما تعلم عن ماضي .. اليس كذلك ؟

......

كان السؤال ادانة كبيرة يدركها رؤوف جيدا ، وكذلك كان قوله له :

ـ ما أجمل أن ينصحنا الاغنياء بالفقر ..!

ولو ازيحت ستر الاراء العديدة التي قيلت عن « اللص والكلاب » لتوضحت قيمة أخرى يبدو ان « محفوظ » كان يريد طرحها عبر تمجيده الفني لسعيد مهران ، فالادانة التي توجهت ضد سعيد كانت بالدرجة الاولى تلك التي ترد في مونولوجه مع نفسه ، ومن الخارج في سلوك نبوية وعليش سدره ورؤوف علوان ضده .. والثلاثة نماذج كال لها محفوظ انواع اللطمات حتى انزل بها اقسى عقاب لم يستطع بلوغه (سعيد) ، وهذا العقاب اكتسب قسوته الحادة فعلا عبر ذلك الدفق من الحوار المشحون بالعاطفة الذي كان ينهمر بغزارة غريبة من قلب (سعيد) المحزون الكئيب المحاصر .

ومما يزيد في هول الكراهية الموجهة ضد نموذج رؤوف علوان كونه متميزا عن الاخرين في انه

« صاحب العقل والتاريخ ، اتدفع بي الى السجن ، وتثب انت الى قصر الانوار والمرايا ، انسيت اقوالك المأثورة عن القصور والاكواخ ؟ اما انا فلا انسى » .

وجعله الكاتب « يتوافق » و « يتصالح مع القراء » عبر تجسيده لاخطاء الاخرين .. وبالتالي فان من يقتله

« انما يقتل الملايين ، انا الحلم والامل وفدية الجبناء ، وانا المثل والعزاء ، والدمع الذي يفضح صاحبه ، والقول بانني مجنون ينبغي ان يشمل كافة العاطلين » .

ان ميلا واضحا للانتصار للبطل كان قائما في نفس محفوظ الذي طرحه كنموذج « نظيف » متجرد من « المصلحة » لكنه « بسيط » وقع عرضة لتربية فكرية مخطوءه ، ودفع الى ممارسات خاطئة .. ولكن لماذا ؟

انه وحيد .. وحيد امام الخيانة والغدر .. وبالتاكيد فان القضية ستاخذ وجها اخر لو كان داخل تشكيل سياسي طليعي منظم يناضل من اجل الناس بعيدا عن الانتهازية والتزوير والخيانة .. داخل تشكيل تدخل فيه كل «الملايين» الذي كان (سعيد) ضحية منهم ولهم .. (١٥)

وهو بعد الثلاثية اراد ان يكون اكثر تعمقا في تقديم اكثر من لوحة مجدية على صعيدي السياسة والعلاقات الاجتماعية ، ويميل عدة نقاد الى هذا الاعتبار

« في المرحلة التي تنتهي بالثلاثية (كان) تقدميا ثوريا ، كان ينطق بلسان البورجوازية الصغيرة الصاعدة قائدة المعركة في ذلك الوقت، منطلقا من قناعته واختياره ورؤياه السياسية التي كانت تتطابق مع حركة التطور التاريخي ، وان ما يؤخذ عليه هو ابعاده للعمال والفلاحين عن خارطة الثورة الاجتماعية »(١٦)

وعندما يستثني هذا (الابعاد) على ضوء ما سبق في تفسير قدرته على الكتابة بشكل افضل عن الطبقة التي يتواجد فيها ويعرف احاسيسها فهل تمكن محفوظ من طرح « نماذج يسارية » او « ثورية » او مواجهة

« للاستغلال المعاشي على الاقل » وبصورة جيدة من بين شرائح البورجوازية نفسها ؟

● شخوص اليسار عند محفوظ

انه لم يتمكن من ذلك ، رغم حقيقة ان هذه الطبقة قدمت وتقدم اسهاما كبيرا في النضال وأبان ظروف تاريخية معينة ، كما انها في ظروف انتصار جماهير العمال والفلاحين وسيادة السلطات الثورية قدمت وتقدم شرائحها المتحالفة مع الثورة في تصفية الاستغلال والتبعية للاستعمار « دون ان يعني هذا تجاهل مرحلية وانماط العلاقات ... »

لكن « محفوظ » لم يتمكن من تقديم شخصية « محورية » او « موقف ثوري » متكامل عبر رواياته ، في حين انه اجاد في تصوير نوعيات اخرى خرافية أو عاهرة او متسلطة .. حتى كتب أحمد عباس صالح[١٧] :

« الامر الذي يدعو للدهشة ان نجيب محفوظ لم يقتحم حتى الان شخصية ثورية ، انه يلمسها دائما من بعيد » .

وهكذا يبدو « عثمان خليل » و « احمد شوكت » و « علي طه » و « فهمي » وعمر !! وبالتالي فان « النقيض » الذي يوضع بتجسيد كبير هو الذي يكتسب اهتماما متزايدا من قبل الروائي ، دون ان يعني ذلك اهماله للموقف اليساري ، حيث كان :

« يأخذ في المناقشات بيني وبينه موقفا حياديا بين الافكار اليمينية والافكار اليسارية ، الا ان تطلعه الى اليسار كان واضحا ، ولم ادرك انني كنت اناقش حينذاك كمال عبد الجواد الا بعد أن ظهرت الثلاثية »[١٨]

وبالطبع فان الروائي يكتب بصورة حسنة عما يفهم بشكل احسن ، حتى ان كتابته بعد ذلك تسير بانسياب فني خاص وعبر صور وتعالقات شديدة الحركة والالتصاق بالشريط السينمائي الذي يدور في ذهنه بدرجة تمنع عليه التفكير الحسابي في رسم النتائج مسبقا ، أو افتعال مسببات بطريقة رياضية ليست من العمل الفني في شيء والخاصية السينمائية في العمل الروائي هي التي تتيح لكاتب عظيم كمحفوظ ان يكتب بهذه الغزارة ...

والروائي يكتب بصورة حسنة عما يعايش فعلا ، وهكذا كانت صور الاحياء في « زقاق المدق » و « خان الخليلي » والعلاقات القائمة عظيمة بالمقارنة مع شحوب مواقف مثقفيه اليسارية ففكرهم ينمو ب « القراءة » سواء أكان ذلك في خان الخليلي بالنسبة لاحمد راشد واحمد عاكف او بالنسبة حتى ل (سعيد مهران) الذي تتلمذ بصورة مشوهة على (ثقافه رؤوف) والسمة الثانية ل (مناضلي) اليسار عنده هي انهم معدومو العلاقات الاجتماعية فلا تتوافر غير صور باهتة عنهم ، دون مستقبل أو ماض ، بل ابقاهم معلقين على حبل الاقدار تعبث بهم الاهواء و « القراءات » فقط ، في حين ان هذا الامر يختلف كثيرا بالنسبة لشخوص حنا مينا أو (غانم الدباغ) أو « غائب طعمه » .

والسمة الثالثة انهم متروكون لتحكم « القدرية الثورية » تلك التي طبعت صورة « ثائر محترف » عند مطاع صفدي ، وهم بالتالي دون تنظيمات سياسية بل عناصر تجريدية على عكس (بابل) في « المناضل » .

والسمة الرابعة لهم انهم دوما عند تقاطع الطرق .. فاما البقاء في الزقاق او الخروج عليه بحثا عن حميدة ، والخروج يعني الموت برصاص الانكليز بالنسبة لعباس الحلو في (زقاق المدق) ،

او الرضوخ لرغبة الاب (الذي يكره العمل السياسي) أو الخروج عليه بالنسبة لفهمي في الثلاثية .. والخروج يعني الموت ، الانتحار او الثورة لدى عيسى في « السمان والخريف » الرضوخ أو البحث العابث عند صابر (الطريق) القبول بالخيانة والغدر او الانفعال في المواجهة عند سعيد مهران (اللص والكلاب) ..

هذه الشخصيات قال عنها أحمد عباس صالح انها ..

« تعرف الاشتراكية بالوحي وافتراضا ، وهذا هو سر بعدهم عن الحقيقة ومكوثهم في الظل ، شخصيات ليست لها ابعاد ، تعرف بما ترمز اليه ، لا بذاتها »[١٩] .

ويمكن أن يكون الرد قائما ايضا على اساس ان « حميد سراج » وعمر - الصبي - الرجل لم يكتسبا تكاملا ثوريا عند محمد ديب في ثلاثيته من ناحية الوعي المنهجي الواضح ، ويمكن لهذا الرد ان يبدو ممكنا اذا ما نوقشت الثلاثية على اساس انها رواية شخوص ، وهذا الافتراض يتنافى مع الوضع العام للرواية التي هي « حياة » حافلة بالصراعات والتناقضات ضمن محورها الرئيس التناقض بين مصلحة الشعب من جهة ومصلحة مستغليه ومحتليه من جهة اخرى .. وهي بالتأكيد ليس على غرار (حيوات) نجيب محفوظ ولا حتى « حياة » قهوة محمد عبده ، لان تلك الحياة معنية بشريحة واحدة حفلت بتناقضات عديدة دون التناقض الرئيس : وهو التناقض الطبقي .

ان نسيان هذا التناقض الجوهري واغفاله ادى الى « شفافية » الروابط التي تربط بين الاحاسيس الحقيقية لابطاله اليساريين وبين الوضع العام : وضع الامة المضطهده التي يركلها الاجنبي ويرفسها على مرأى ومسمع احمد عبدالجواد الذي وان رفض المحتلين في داخله لكنه لا يقامر بالخسارة ..

واذا كان الامر كذلك .. فاين هي الايجابية التي تدعو لمثل هذه « المبالغة » في تقييم روايات نجيب محفوظ ؟

انه برع في طرح المواقف السلبية والالام ، والمشكلات .. ومنح كل شيئا تجسيدا رمزيا لطبيعة الصراعات الاضخم والاعم والاشمل والتي كان متوجسا من اعلانها بعض الشيء ..

وبرع في شيء اخر : هو رسم العيوب في « الاوضاع الجديدة » فاختار نماذج مرتدة او خائفة كعيسى السمان والخريف والمحامي عمر في الشحاذ .. وكأنه يريد ان يصرخ :

« أهذا النموذج الذي أردتموه ؟؟ ناضل وماذاكانت النتيجة ؟؟ »

ان علة محفوظ السابقة بقيت في محاولته لحصر هؤلاء .. ثم معاقبتهم .. انه يتعامل معهم بروح من يريد ان « يحرق » المناضل ويدفع به الى « الحائط » .. وهكذا تنهال الاخطاء وتتكاثر وتتلاحم أوضاعه .. و .. لكنه رغم ذلك لم يكن « غثا » و « كريها » .. حتى ان « محفوظ » كثيرا ما يبدو يمد يد التواطؤ مع « مناضله المحترق » لانتشاله من المشكلة او تحريره من اية كراهية واسعة مضادة .. وهكذا بدا (سعيد مهران) لصا شريفا .. وانسانا كان يمكن ان يفي بما يريده الناس منه لولا ... وهكذا هو محفوظ عندما يدان في شيء ، يمتدح في آخر : لا كصاحب نظرية ، او تاريخ نضالي يحدد المواقف ويوزعها حسب معايير واسس ... بل كروائي ... على عكس كتاب الرواية العراقيين مثلا ابتداء من ذنون ايوب حيث تطرح القضية الروائية حسب توزيع سابق ،، وحدود واضحة تجعله يستهوي التقريرية والوعظ لبلوغ وتوكيد ما يريد بعدما اعيته امكاناته الفنية ومنعت عليه ما يستطيع بلوغه دون هذا الحشد الغث من المبالغات الانشائية في واحدة من رواياته ذات المضمون القريب جدا الى روح هذه الدراسة[٢٠] .

فهو عندما يريد توكيد « امكانية بناء علاقات انتاجية » متساوية في الريف بعيدا عن الاستغلال معتمدا على حقيقة تمتع الفلاحين بحص العمل الدائب من اجل مستقبلهم ،، وسلامة طوية الجميع ازاء مشروع يستهدف الخير بعيدا عن العلاقات الاقطاعية في الريف ،، ويسعى لربط هذا المفهوم بالنضال العام ضد الاستعمار مجسدا ذلك عبر خطين اولهما ينتظم سليم (ابن العشيرة) والدكتور حسام وزوجته هيفاء والمحامي ماجد وسناء (التي تحبه) .. « هؤلاء اقاموا مشروعهم في منطقة النهروان .. »

وهؤلاء انفسهم يشتركون في العمل المضاد للاستعمار : مظاهرات مضادة لمعاهدات بورتسموث ، لم يكن موفقا في ايجاد صلات حقيقية ممكنة في ظروف تخلف واضح .

ان تعامل الفلاحين « وحتى وان كانوا من ابناء عشيرة سليم » مع نخبة مثقفة « رجال ونساء » يبدو امرا صعبا للغاية بحكم ما نفهم من علاقات ريفية بدائية ،، وصعوبة التوفيق بين هذا « الحشد المثقفي البورجوازية الوطنية » وبين هذه العلاقات البدائية

.. وهناك اكثر من حقيقة تجعل من امر مشروع كهذا وفي ظل تلك الظروف يجابه بعض التعقيدات !!

واستخدام « نخبة » بهذا الشكل في ايجاد تحرك واضح ومفيد امر متعب للروائي نفسه ،، اذ تقرب الصورة الخيال اكثر من اي شيء اخر .. ولو كان « سليم » وحده صاحب الفكرة والمشروع التعاوني في الريف لهان الامر وسهل .. ولاعتمد بعض العلاقات القائمة هناك في تيسير مهمة كهذه ..

عدا ا ن الظروف نفسها التى تميزت باشتداد الاستغلال الذي يمارسه الاقطاع تجعل اية ممارسة جماعية معرضة للفشل اذا كانت ضمن هذه الحدود العنيفة ..

ويمكن ا ن يكون التخريج الذي ذهب اليه الدكتور عمر الطالب صحيحا في ان ذنون يريد توكيد (ان جميع الطرق مسدودة امام الوسائل الفردية للتمرد ، ولم يعد هناك سوى الثورة الشاملة (٢١) .

وحتى هذا المضمون لو تم التعامل معه بفنية جيدة لكان بالامكان ان يبدو مفيدا فعلا اكثر بكثير من شكله الحالي الذي تتجاذبه الاجتهادات الغريبة ،، التى جعلته يمنح بعض شخوصه « طاقات سلطوية » غريبة كالتي جعلت « سنيه » ليست صاحبة الاموال فحسب بل والمؤثرة على عقلية ماجد ،، وتلك التي دفعت به ان يحيى حفلة شرب (استغربها من كتبوا عنه ..) في ظروف بدت شاذة تماما ..

وهكذا يكون ذنون ايوب مصرا على الا « يضحي بشيء من آرائه واهدافه في الحياة من اجل فنية الرواية ..»(٢٢) .

وتبدو شخوصه باهتة تدور في دوائر حوار جافة ،، وتموت اهمية الشخصية الايجابية لديه تماما كما بهتت باصرار عند نجيب محفوظ ،، في حين انها كانت مغايرة لهذا الوضع عند غانم الدباغ في « ضجة في الزقاق » .

* ضجة في الزقاق

ان « ضجة في الزقاق » رواية سياسية تجسد واقع الحركة السياسية في العراق خلال الخمسينات وبالضبط خلال الفترة التى تعرضت فيها مصر للعدوان الثلاثي ،، ولو اعتمد الدباغ « الحركة السياسية » فقط في تحريك روايته لما بدت بهذه الجودة ،، فهو من خلال دراسة شخصية خليل حسين القولجي الموظف الصغير تمكن من تقديم صورة جيدة لطابع حياة صغار البورجوازيين الوطنيين ، او بالضبط بعض نماذج مثقفي هذه الفئة ،، اذ ان «خليل» يبتدىء من مشكلاته وينطلق عبر اجواء الرواية ،، فهو بين « جوعه الجنسي » وحنينه لساجده وبين « طابع الرصانة » الذي يستعين به في فرض الجدية داخل منزله يريد أن يبدو شخصية متكاملة ، ورجولة قوية كثيرا ما شهدتها بيوتات صغار الموظفين ،، وهو بالضبط يغوص دوما في اكثر من حوار .. خارجي وباطني .. على ان غلبة الاخير واضحة ،، فهو عندما يدخل المنزل او الزقاق يتنابه الانزعاج والغثيان وكل شيء .. ومن البداية يطرح (الدباغ) ببراعة مميزة ومعايشة حقيقية لهذا النموذج « ازمة » المثقف البورجوازي الصغير .. ويستعين بـ « المونولوج الداخلي » كثيرا في توضيح ما يدور في ذهنه :

فهو جائع نهم ... جائع لينطلق الى حيث لا يدري ...

وبعد ان يتساءل عما اذا كان الاخرون غيره يجوعون فعلا نعرف اية لعبة ذكية يطرحها الكاتب (يمكن دون وعي منه) فهناك جوع حقيقي .. جوع الناس الذين يعانون من صنوف الاحتلال والاستغلال البشع .. جوع يدركه خليل جيدا ويعيه ويحسه .. ويزداد احساسه عندما يزور نادي شركة نفط العراق في كركوك (حسب دعوة صديق له وهو ذاهب الى هناك حيث تتم محاكمته امام محكمة عسكرية بتهمة حيازة كتب ممنوعة ...)

— هؤلاء .. سراق النفط يتهمونني بالبربرية لاني عربي .. هل تسمح لي ان اصفع واحدا منهم أن عملاءهم سيحاكمونني غدا .. لكن امي وعمي هناك ..

وحتى هنا يجيد الدباغ المزاوجة والثنائية التي تسمى (ازمة خليل) ،، فهو بالضبط يكره الانكليز والاستعمار والحكومة الملكية ويرفض الاستغلال ،، وهو مع الناس ، مع الامة العربية ،، مناضل .. لكنه .. لكنه ماذا ..

موظف صغير ،، موظف بوده ان يبقى في وظيفته دون ان يطرد،، وهو بالنسبة لصحبه « توفيقي » مثقف « يفلسف » الامور .. لا يشترك في المظاهرة بصورة فعلية .. لكنه يقع بالصدفة بين البوليس والمتظاهرين .. انه ينفعل .. يشعر كالمتظاهرين بكل شيء .. يحسن معهم .. صدره يتهدج انفعالا .. لكنه قبل لحظة كان يفكر بان « يتحرف اذا استطاع المروق من خضم المظاهرة .»(٢٣) .

وبالفعل « ساورته رغبة ملحة في اللجوء الى زقاق قريب ، فمشى بضع خطوات مبتعدا عن محيط الساحة .. ودفعته الاجسام بينها كلولب يتلوى ، حتى حاذى جدار البناية ، وكان موقفه تحت ساعتها الكبيرة الحمراء ..) (٢٤) .

وبوعي خاص مقصود من جانب الروائي لم يترك خليل وشانه ،، بل عاود التذكير بهذا « المزج » بين الرفض والقبول ، بين الايجاب والسلب ،، بين رفض الجوع الذي يعاني منه الجميع والجوع الجنسي الذي يعاني هو منه .. والذي جعله يقيم علاقاته بساجدة زوجة معيوف ..

كان انهمار الوعي لدى خليل متدفقا ،، فهو يمتحن نفسه ويعاقبها من اول صفحة حتى اخر صفحة .. وبين موقف واخر نسمع منه « التناقض » :

(.... ما اشد التناقض بين اقصى رغباتك في الحياة ، وهي تبدو كاقرب خطواتك نحو الموت .. وتحت اعقاب البنادق ؟؟)(٢٥) .

سقط على حافة الرصيف الحادة ونقلته سيارة عسكرية كبيرة مع غيره (طلاب وحرفيين وعمال .. وجوه مالوفة) الى المعتقل .. وهناك راى الشيخ يونس ..

وهنا يبدا التساؤل .. كان ذاهبا لدكانه المفتوح .. لكنه الان مع المعتقلين .. شيخ يدعي الورع والتقوى .. لكنه يخالط شبابا يعاقرون الخمرة ويقراون الكتب (الممنوعة) ويتحدثون بالسياسة .. وسعد الله هو اكثرهم انخداعا بامر الشيخ يونس .. فخليل يشك في امره كـ (جاسوس) للحكومة الملكية والانكليز ..

وصحبه في السجن .. لكن الشيخ يونس ينعم بكل شيء خارج السجن .. وهو نفسه لا يشبه الشيخ يونس في شيء لا .. ليس خائنا ولا جاسوسا بل انه رفض الشيخ يونس ومقت سلوكه .. حتى كاد يلطمه على وجهه ،، لكنه خاضع لـ (مرض) آخر .. انه يعاني من علاقة عمه بالحكومة .. فهو « مقدر » .. وكان ان اطلقوا سراحه ولم يجرم بشيء ..

وبالتالي كيف يكون تقييم هذا النموذج .. يقول في حواره مع نفسه .. او حوار الكاتب معه ..

« زجوا بك في الموقف دون سبب .. دوامة المظاهرة دفعت بك الى قلبها .. وانت انسان على الهامش ، على الرصيف ، ضاجعت ساجدة على حافة النهر الجاف .. وعلى حافة الاريكة غازلت ابنة عمك ، وفي بيت فاطم خان اكتفيت بسؤال العاهرة عن ماضيها ... تعيش ابدا في حواشي الامور ، اندفع قليلا ... ابعد قليلا ... ابعد قليلا من دوامة الهلع ، ليصبح سرابك حقيقة ...) (٢٦) .

هذا الرجل يضاجع امراة فيحس انه (ليس كباقي الناس ص٥١) .. ويدخل مظاهرة فيشعر انه هامشي .. لكنه رغم ذلك مثقف وطني يعادي الاستعمار .. وهذا النموذج ليس محدودا ،، بل انه يتواجد بكثرة حيث يكون موزعا بين «مسؤولية العائلة و.. الوظيفة» وبين مسؤولية الوطن .. ان آخرين يناضلون دون اهتمام لمثل هذه « المسؤوليات الصغيرة » .. وهكذا فعندما اطلق سراحه لم

يكن يحس بالفرح بل « ان شعوره باندحار الانسان فيه كان اشد » .

وهكذا يتمكن غانم الدباغ من « محاكمة هذا النموذج » الذي تكرر عند نجيب محفوظ وغيره بدون رحمة ،، لانه جعله من البداية حتى النهاية يعاني من الجوع الجنسي ،، ومن الفقر (عائلته) ومن سوء الفهم « العاهرة اتاحت للاخرين الاعتقاد بانه شاذ .. » ، ويونس يعتبره اقرب من غيره لـ (الخيانة) و « تقديم براءة » والشروع « بالتجسس » .. وكل هذه محاكمات عنيفة لـ « التردد » و « انصاف المواقف » .. وكانت لغة الدباغ السلسلة وحركة التداعي الواسعة ، واحاطته الجيدة بواقع المدينة العراقية اثناء تلك الظروف ، وذلك الفهم الدقيق لطبيعة المواقف المتناقضة وسائل يسرت له ان يقدم عملا رائعا ..

وخليل حسين القولجي يبدو نموذجا متكررا دون مبالغة ،، لكنه رغم ذلك اكتسب تجسيدا غنيا في « ضجة في الزقاق » ،، وبالتاكيد فان ما طرحه غانم الدباغ يعني امكانية « تنمية » حتى التجربة السلبية تنمية ايجابية ،، اما من خلال « محاكمة الشخص لنفسه ومواقفه » او « محاكمة القارىء » له ،، واعتمد الدباغ الاسلوب الاول ، في حين ان « محفوظ » و « بتريث » بطء استخدم الثانية ،، وهكذا نسمع عن فهمي بين القصرين .

« ان ثمة ما يجب عمله .. ربما لم يجده ماثلا في عالم الواقع . ولكنه يشعر به كائنا في قلبه ودمه .. »

وحتى عندما ينهض فهمي واعيا بحيث تبدو همومه هينة امام الهم الكبير في تحرير الوطن :

« الواحد منا ينسى بين الناس نفسه ، يعلو على نفسه ، اين همومي الشخصية .. لا شيء » لم يكن ماثلا امامنا كقراء ك (خليل حسين) في ـ ضجة في الزقاق ـ .

وكان ان مات فهمي صريع رصاصة طائشة في مظاهرة ..

ومحفوظ اجاد من خلال رفضه لتصوير نموذج ثوري ان يصور العنصر الاخر المضاد .. سواء كان هذا سلبيا تماما ام نفعيا ازاء الاوضاع الجديدة كعيسى مثلا !

* التناقض : سمة التطور عند محفوظ

على ان قدرة «طرح التناقض» عند محفوظ هي بحد ذاتها اكثر من ايجابية ،، والتناقض ـ بحكم تجسيده للواقع من جهة وتاكيده لواقع حركة التطور الاجتماعي ، وكونه لولب هذه الحركة وسلمها ـ يخدم القضية الوطنية (وبالتالي يدخل ضمن الاهتمام الذي يتسم به عنوان الدراسة) ، فالتناقض المطروح في (خان الخليلي) يقوم اصلا على اساس التفاوت الكبير بين الواقع القائم من ظروف احتلال وتاخر وحرب ومصير وطن يتعرض للخطر .. وبين هموم البورجوازية بشتى مراتبها .. حتى الصغيرة .. عندما تنتقل عائلة احمد عاكف من السكاكيني الى حي الحسين تخلصا من اهوال الحرب .. وهو التناقض بين اكثر من قطبين في « اللص والكلاب » ارادة الفرد .. وارادة المجتمع ،، الفكر العلمي و (اليسار الطفولي) ،، الحب والخيانة .. وهو تناقض ظروف السلب والايجاب (قبل وبعد الانتصار) في السمان والخريف .. بين الخيال والواقع في (الطريق) .

ولعل صورة « المحاكمة » التي عايشها « خليل حسين القولجي» تتكرر في « السمان والخريف » اذ ان عيسى الدباغ ينتمي الى وجود حزبي بورجوازي يدعي المطالبة ب (جلاء) المحتلين و « تاميم قناة السويس » لكنهم في الحقيقة يبحثون عن مواقع تسلط تتيح لهم التحرك بشكل واسع والانتفاع من هذه المواقع ،، وهكذا كان « شكري باشا » وغيره ،، وهكذا تثير الاحداث الجماهيرية مخاوفهم .. حتى انهم يرون فيها « انتحارا للامة » .

« هذا الطوفان سيقتلع الحكومة والحزب
وشخصه في النهاية .... انه ليؤمن بغريزته
هذه ايمانا قاتلا . هي نذيره في اوقات الازمات
السياسية وقبيل الاقالات المتعددة التي اطاحت
بحزبه عن كرسي الحكم المرة تلو المرة لعلها
النهاية .»

ورغم انه بعد الثورة وتاميم السويس كان يشعر ان آماله الحقيقية ومفاهيمه السياسية تتحقق لكنه لا يريد الانسجام مع الاوضاع الجديدة والانخراط في العمل كالاخرين ،، بل يريد ان يبدو « كبيرا » و « مؤثرا » ولعل هذا ما اغاظه عند سماعه ان ابن عمه « حسن » سيحصل على وظيفة ذات شان في حين انه كان يحال الى لجنة التطهير ..

انه نموذج « بورجوازي » في الوظيفة يتعامل على اساس ما يكسب ،، دون ان يكون « مؤمنا » فعلا بما يدعي في داخل تفكيره ،، فأزمته تتمثل في حالة انفصام بين ما يبطن « طرحه محفوظ عبر تيار الشعور » وبين ما يحصل ..

« وفاجاه الراديو يوما بقرار تاميم شركة قناة السويس .. وارتفعت حرارة اهتمامه كايام زمان واعترف انه عمل كبير حقا لدرجة انه لا يصدق .. بذلك اقر عقله .. اما قلبه ففاص في صدره كالمريض واكله الحسد .. انه يتذعر كلما قامت قمة في الحاضر تضاهي القمم التاريخية التي يعيش على ذكراها ..»(٢٧) .

وهو في واقعه هذا لم يكفه ان يطرد (ريري) التي حملت منه ،، دون ادنى حس انساني بالوفاء ، بل انه اعرب عن مخاوفه لئلا تفضحه ويكون ما تقول « وصمة عار » لمستقبله وحزبه ووضعه وعهده السابق ... وهو في تشبثه بالماضي وحبه لنفسه ومنصبه بدا غارقا في « الظلام » دون محاولة للخروج منه وتجاوزه ..

ـ انت توجد في الظلام تحت تمثال سعد زغلول .. هكذا قال الشاب .. ومضى .. اما عيسى فكان يريد اللحاق به دون تردد ..

لكن هذا الوعي ب « طبقية » شخوصه لم يكن قريبا الى الواقعية بل كثيرا ما تخلله فهم طوباوي .. او حتى مسحة رومانسية غريبة ،، فعيسى في ختام الرواية لم يبد مقتنعا ولا كان عمر الحمزاوي في « الشحاذ » ،،

فالحمزاوي الذي كان « اشتراكي » التفكير لم تتوضح امامنا ابعاد « فهمه » و «حقيقة تفكيره » بل قابلناه وبطنه تمتلىء بالترف وذهنه تتكدس في داخله انماط الراحة حتى لم يعد لديه ميل لكتابة الشعر ، ولا حتى السياسة .. انه انتفع كثيرا لدرجة ان ميله لتولي الدعاوى اصبح يقرب الى الصفر .. فاخذ يكلف وكيله بدلا منه ..

وعندما يمرض يصعب عليه تحليل ابعاد مرضه فهو بالضبط لا يشعر بغير كراهية كل شيء .. لكن « الطبيب » كان اكثر صوابا في تشخيص مرضه ، انه نتيجة هذا الترف الذي جعله في « منزلة » اخرى مغايرة لسلوكه السابق ، وهو بعد ان « دب » في جوفه من هذه « الخيرات » انسته كل شيء عدا « عثمان خليل » السياسي المؤمن بمبادئه الذي اذا ما خرج من السجن فسيقدم صورة نقيضة لواقعه تماما ..

ان هموم عمر الحمزاوي كثيرة لا تتوقف عند حدود واضحة في الانس والشرب والنساء .. حتى انه في واحدة من لقاءاته مع الفتيات فكر في أن يفتح صدر سمراء بسكين لعله يجد ما يريد .. وهو عند الهرم كان يتمنى لو جاء شيء ما يفيده .. لكن وضعه « الطبقي » الجديد بكل ما يحمل من ثراء هو الذي يربكه ويشل عقله .. فكان الطبيب يقول :

ـ انت رجل ناجح ثري ، ترهق نفسك لحد الارهاق ، دماغك دائما مشغول بقضايا الناس واملاكك ، واخذ القلق يساورك على مستقبل عملك ومصير اموالك ..

اذن فقضايا الناس هي « املاكه » و « مصالحه » والتي تتعارض مع مبدأ عثمان خليل الذي يقول :

ـ نحن نعمل للانسانية جمعاء ، لا للوطن وحده . نحن نبشر بدولة الانسان ..

في حين ان « حمزاوي » لم يكتف بشيء ، حتى اصبحت همومه كبيرة ، هموم طبقية تتلخص في السعي لـ (الثبات) وعدم فقدان شيء .. انه يطمح الى (الهدوء) الذي يعرف ان « عثمان خليل » سيعكره بمجيئه ..

لو توقف الامر عندهذا الحدلسهلت عليه المهمة،لكن بثينه«ابنته» ورثت عنه بعض ماضيه .. ورثت عنه الشعر فاصبح نصفين فعلا ، في حين ان كلمة عثمان خليل حول كونهما

« نصفين متكاملين » ص١٤٨

تقض راحته ..

ان « عثمان خليل » يبحث عن مسألة اكبر ، تتجاوز همـــوم « عمر الحمزاوي » الذاتية والطبقية ، وهو لهذا السبب مطارد ، حتى عند خروجه من السجن يبقى كذلك ، وعندما تأتي « الطلقة » الموجهة له الى عمر فتصيبه خطأ تكون هي « العقاب » الذي يستحق وبالتالي فهي تنهي عنده ذلك الخمول الكبير الذي جهد لتلافيه بقفله .. وكان ان

— خامره شعور بان قلبه ينبض في الواقع لا في حلم ، وبانه راجع في الحقيقة الى الدنيا .

والطلقة التي اعادته الى دائرة الذاكرة لم تبتعد في الحقيقة عن اطار « مصلحته » كثيرا ، ذلك لانها ان لم تصبه فستصيب « عثمـان » نصفه الاخر وزوج بنته ، وهكذا يكون تحركه في نصفي دائرة لا يتجاوز « مصلحته » في النتيجة .. عدا ان النصف الاخر من الدائرة يبدو اكثر وضوحا ..

— فوجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر .... وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب :

ان تكن تريدني حقا فلم هجرتني ؟! (١٩١)

انه بالتأكيد يعود الىالاخرين...الاخرون الذين يتعذبون ، ويكدون ويكدحون والذين كان لهم يكتب الشعر ، ويناضل من اجل الاشتراكية ،

وازمة « عمر » ازمة فكر بدرجة رئيسة ، ذلك لان فكرة خضـع لامتحان صعب عندما امتلك كل شيء .. هل يناضل .. أم يقف .. أم يرتد .. واذا كان قد اعتاد الحركة والتفكير فكيف به في ظل وضعــه الجديد .. املاك .. وعمارات .. وفلوس وهموم ..؟ انه يريد ايجاد البديل الذي يشغله .. لكن كل شيء بدا تافها ..

وتسخيف « التجربة المترفة » في الرواية هو المسار الايجابي لها ضمن روايات نجيب محفوظ . وصعوبة رصد « النموذج السياسي » كبيرة عند محفوظ وهكذا يغلفها بكثير من « الاحداث » والتشابكـات والرموز والامتدادات ، ويلح في تسليط الضوء على كل جزئي يدور في الذاكرة منذ الماضي حتى اللحظة الراهنة ، ولكن الشيء الذي يمكـن تثبيته ان « النهايات الرومانسية » لـ « عمر الحمزاوي » و « عيسى الدباغ » انهارت وسقطت امام واقع الامور : اذ ان أي توقعات بشأن اصلاح ما حصلت من اخطاء لم تعد قائمة في الواقع ، وتكشفت نماذج البورجوازية الصغيرة خارج استار « التغطية » و « الافتراء » بعـد حزيران ، وماتت هذه النماذج لانها لا تستحق هذه العناية ، فكـان ميله للرمز بهذه الشدة في (تحت المظلة) نهاية طريق البورجوازيـــة في رواياته :

« ان تحت المظلة هي اصدق صورة تشرح وضع طبقة تجد نفسها تسير في طريق مسدود وقد تجاوزتها المرحلة التاريخية أو كادت فهي تذهل عما يجري حولها ثم تقتنع بمنطقهـــا الغيبي . ان احسن شيء تفعله — ان لم يكن ممكنا قبـول الامر الواقع — هو الذهول والغياب وتجاهل الواقــــع الموضوعي »(٢٨) .

وينسحب هذا الرأي على نجيب محفوظ كما ينسحب على كافة نزعات الغموض والتشويش وتجاوز الواقع ...

- البورجوازي الصغير والام الشغيل في (النخلة والجيران) .
- الحرب ومقاومة الاحتلال في (المصابيح الزرق) .
- البحث عن الهوية في « ليس في رصيف الازهار من يجيب .. »
- المثقف المشلول عند حليم بركات .
- المثقف الهامشي وغربة الذات عند جبرا ابراهيم جبرا .
- الداخل والخارج في الرواية .
- التحرر من التصف العصابي في «موسم الهجرة الى الشمال» .
- الفلاح والمثقف والانتهازية الجديدة في (فلاح) عبدالرحمـــن الشرقاوي .

في جميع الروايات العربية التي تتحدث عن الحرب تتشابـــه الصور ، ويتم التناسب بين حجم هذه الصور وشدتها على اساس ثلاثية الحركة الروائية : بين الشخوص والمنظــر والموقف ، على ان (المضامين) الروائية عند بعض الكتاب لا تتوقف عند حد هذا «التصوير» بل تتعداه وتتجاوزه لاعطاء وضع ملتصق بماضي الوطن ومستقبله ، حيث يكون « حبل » النضال ضد الحرب وكافة المظاهر الملتصقة بواقعالحرب والاحتلال من استغلال ومتاجرة وسوق ســوداء ورشـوة وفســاد ومجون ..

و « النخلة والجيران » رواية غائب طعمه فرمان واحدة من هذه الروايات ، وهي رواية « جيدة » لانها اضافة الى تلك السلاسة الفنية المميزة لها ، وذلك الدفق المشحون من الكلمات المتحركة (فصحـى وعاميه) المتداخلة بشكل وثيق مع بعضها : قدمت « الطبقة » الاكثر تعرضا للاستلاب والقهر ، « الطبقة » التي لا تطحنها حروب العدوان والاحتلال فحسب ، بل وتواجه كافة اشكال « القهر » في الداخل عند ما تكيل لها البورجوازية التجارية ضربات متتابعة في الغلاء الفاحش والتلاعب بقوتها البسيط .. رغم ان هذه الطبقة هي التي تعمـــل وتبذل وتناضل ، ورغم انها صاحبة الحس الصادق والشعور المسؤول « رغم تفاوت المشاعر بين شرائحها » .

ويمكن القول عن رواية (فرمان) انها تحمل في داخلها تاريخ العراق خلال حقبة زمنية معينة ، ولم يكن هذا (التاريخ) مطروحـا بشكل سرد تقريري وانما كان تشكيلا اطاريا للاحداث الروائية ، وهذه الاحداث جادة رغم كونها تفيض بسخرية مريرة تعكس الام وجهل وفقر غالبية الشعب .

ويغيب (البطل) في هذه الرواية ، حيث تستبدله الوقائع بحدث كبير يعكس نفسه باصرار على حياة الجميع : وذلك الحدث هو الحرب الثانية والاحتلال الانكليزي ، اما اناس الرواية فهم من عامة الناس ، من فقراء الاجراء والكسبة ويكتب عمر الطالب عنها قائلا أن :

« بطل الرواية الطبقة المنسحقة في العراق في سنوات الحرب الثانية ، والحادثة الرئيسة فيها هي الحرب وما تركت من أثر مادي وفكري واجتماعي على هذه الطبقة » (٢٩) .

وتتم حركة الرواية في ذهن « مصطفى » الدلال الذي عندما يرقب الحرب واثارها على قطاعين واضحين داخل العراق يريد أن يكون هو نفسه في لواب اثر الحرب على القطاع الثاني ، فالقطاع الاول لا يضم غير حمادي وزوجته ورزوقي وفتحية ومرهون وحسين ونشميه وتماضر .. وصاحب ومحمود بن الحوله .. في حين ان القطاع الاخر يتمثـــل بالانكليز ، وتجار الحرب امثال الحاج أحمد اغا وغيره ..

بين القطاعين تتحرك شخصية مصطفى الدلال لتكتسب معنـى عموميا ، بمعنى انها تتجاوز حدود الشخصية الذاتيـــة ، ذلك لان فرمان لم يكن يميل الى تأكيد « غرابة » هذه الشخصية سواء باللغة الكاريكتيرية ، أو الافعال ، بل جعلها تبدو « طبيعية » تماما ، ورغم هذه السمة فان شخصية « مصطفى » بقيت جذابة ومثيرة فعلا دون بقية الشخصيات ، فهي تستأثر باهتمام القارىء وتثير عنده اكثر من عاطفة ، والعواطف التي يشحن بها القاريء ازاء شخصية مصطفى تتفاوت بين « الاشفاق » و « الادانة » لكن الشعور الاخير الذي يتكون

في ذهن القاريء فيه الكثير من المرارة والالم ازاء مصطفى الدلال .

وشخصية مصطفى لا تعزل عن نماذج كثيرة في البورجوازيات الصغيرة ، حيث تعيش هذه وضعا ازدواجيا وتمارس ثنائية واضحة في السلوك ، وغالبا ما تكون هذه الثنائية ممتدة بين ما يبطن وما يظهر ، فهو عندما يتحرك أمام الناس وسليمة الخبازه يبدو بوجهه «التجاري» السمح ، الهاديء الرصين ، التقي ، الورع المهذب .. في حين ان هذه المسوح تغطي ما في داخله من حب للنهب والاحتيال والتزوير والاغراء .. انه يحفظ القرآن ، ويذكر حكاية أو حديثا كلما المت به الحاجة الى ذلك ، لكنه يعاقر الخمرة كسكير محترف ويتقن فن الكذب ، ويتاجر في السوق السوداء ..

ونالت هذه « الشخصية » من الروائي عناية كبيرة حتى جعلها متكاملة تماما ، وسمح للقاريء بالتجاوب مع امالها وطموحاتها وعذاباتها حتى أبعد الحدود ، دون أن يكون ذلك تسليما ب « صحة » أفعال هذه الشخصية ..

وهذه هي البراعة الحقيقية في رسم الشخوص التي يعوزها أغلب كتاب الرواية في العراق ..

ولكي لا تكون الرواية مجزاة الحركة جعل الروائي من حركة الشخوص مقرونة بعموم الحدث ، فالحوار الذي يطرح مرهون وحمادي وغيرهما مشكلاتهم وتعاسة حياتهم وقلقهم عبره يبتديء واثار الحرب تعكس بصورة مباشرة على طولة حاج احمد أغا التي يريد اقتلاعها لبناء عمارة جديدة ، وضيق الشخوص (حمادي ومرهون) بالواقع الجديد « العمارة » ، رغم انه يمكن ان يمثل ارتدادا رومانسيا لكنه لا يتسم ب « الرجعية » مادام في حقيقته لا يتجاوز الاحاسيس والمشاعر البسيطة والساذجة .. والرفض المبرر لسلطة الرساميل الجديدة التي اخذت تهدد مهنهم البسيطه ..

ويكتفي الروائي بهذه النماذج لتصوير انسحاق الطبقة الفقيرة في ظل ظروف الحرب والاحتلال الانكليزي ، رغم انه يبقي على هؤلاء يتحركون مع حركة الرواية العامة بكل همومهم ومشكلاتهم ومتاعبهم .. وهو يضمن تواجدهم عبر ذلك « الجذب » الذي تمثله سليمه الخبازه (واحدة منهم) لمصطفى .. فمصطفى بكل طموحات البورجوازيين الصغار وحبهم للاغتناء بسرعة ، يمثل واقع الاستغلال منقولا بصورة مصغرة الى حيث يسكن هؤلاء جميعا ، وهو « رمزا » يؤدي دوره في تكريس استغلال هؤلاء الفقراء .. رغم انه سرعان ما يتحرر من رمزيته ليبدو واقعا مقدورا هو الاخر ما دام لا يتكاتف ويتحالف مع هؤلاء حسب منطق العلاقات الاجتماعية في مثل هذه المرحلة ، وسرعان ما عاد الى البداية دون أن يتمكن من أن يكون « شيئا » على الصعيد « الاجتماعي » ..

انه صاحب هموم كبيرة ، يركض وراء الثروة ، وينتقل في كل خطوة صوب الوجه الاخر من ازدواجيته .. لااخلاقي يفكر بنفسه ويحب الانكليز .. انه لا يعرف ولن يريد أن يعرف كيف يشري الانكليز والذين يخدمونهم ، ويقف في الجانب الاخر على عكس (خليل حسين القولجي) في رواية ضجة في الزقاق .. فهو لا يرى الانكليز سراقا .. بل يرى :

« نص الدنيا الهم ويعيشون ناس من الملك ورئيس الوزارة وانت نازل الى سايق السيارة ، ظلت علي ، آني المنكوب بنطروني ، ييزي قهر ، خل أدخل وياهم ... »

من هنا تبدأ « مشكلة » مصطفى الدلال ، فهو يريد تجاوز وضعه الاجتماعي بطريق آخر ، يريد ان ينتقل الى « الجانب الاخر » على اساس انه يمثل « الكسب » و « والفوز باللذة » و « الثراء » دون عمل .. أو جهد .. ولكي يبلغ هذه المكانة اللا اخلاقية لا بد ان يستعين بوسائل لا اخلاقية : الكذب ، الاحتيال ، السوق السوداء ..

هذه هي « جوازات المرور » لبلوغ جانب الانكليز ..

ويمكن أن تتوضح اداة فرمان في ادانة ومناهضة الانكليز وتجار الحرب من خلال مصطفى الدلال نفسه ، حيث انه هو « الصورة » المستخدمة للتعبير « الدعائي » للانكليز ، واذا كانت (الصورة) مشوهة بهذا الشكل .. فكيف تكون مؤدية دعائيا بعد ذلك ؟!

ويضيف الى ذلك استخدامه ل (صاحب) كواحد من الاف الناس الذين يعون الواقع السيء وطبيعة الاحتلال ويناهضونه ، وهو الند الحاسم لمصطفى رغم سقوطه في منتصف الطريق ..

ويبتديء بحث مصطفى عن الثروة من الاعتقاد بان « سليمة » الخبازة تمتلك كمية محترمة من النقود تتيح له المتاجرة في السوق السوداء ، و « سليمة الخبازة » الارملة التي تعاني من همومها العديدة ـ واكبرها هم حسين ـ تجد نفسها تدريجيا تحت تاثير كلمات مصطفى العذبة التي تداعب خيالاتها كامرأة تريد (الزواج) ثانية من شخص يمني فيها هذه الرغبة ويحيي لديها شعور (الصبا) ، ويغذي لديها التطلع البورجوازي لتكون « مالكة » كغيرها و « تنام للظهر » دون عمل ..

وعندما يمضي فرمان في تصوير حنين بعض شخوصه للمال والثروة لم ينس أن يفصل بين طموحاتهم العديدة ، فسليمه تريد « الراحة » بعد رحلة الشقاء والعذاب ، ومصطفى يريد أن « يقفز » شريطة الا يقع هذه المرة .. الا ان سليمة في الامها وعذاباتها تحظى بتقدير القاريء وتعاطفه على عكس مصطفى الذي يقابل دوما بالسخرية والتحكم رغم شدة جذبه ...

ولكي تتكامل شخصية مصطفى يستعين ب (سليمة) ولكي تتوافر فرصة (الرسم) الدقيق لمصطفى لا بد من (رسم) مشابه لشخصية سليمة ، فهي الاخرى تخوض (صراعا) داخليا .. ان (صراعها) اقل شدة من ذلك الذي يدور في عقل وقلب مصطفى ، لكنه صراع واضح بين (الباطن) و (الظاهر) ، فهي تتمسك بالوقار والوفاء لذكرى زوجها المتوفي لكن كلمات مصطفى المداهنه الرقيقة توقظ لديها أكثر من غريزه ، ولو كان ميلها للزواج هو وحده الذي طبع علاقتها بمصطفى لصعب الامر من جهة وبدت هي « شاذه بعض الشيء » من جهة أخرى .. اذن كيف بدت سليمة الخبازة بهذا الوضوح ؟ ان صورتها تكاملت عندما ظهرت ردود فعلها ازاء الحياة ، فهي عندما تستميلها « كلمات » مصطفى الموحيه بالخير والرفاه تعلن تخليها عن حياة الكد « كخبازة »، حتى يستغرب مرهون منها هذا السلوك .. وبالضبط يقرنه بالتغييرات الجديدة ..

انها هي الاخرى ذات طموح شبيه بطموح مصطفى الدلال .. عدا ان الثاني يعرف مسبقا كم قذرة هي الاساليب التي يتبع لبلوغ المنال ، حين ان (سليمة) ترفض هذه المشاريع ، وهي بالتاكيد غير مستعدة لمشاركته (السوق السوداء) ..

حتى (التعامل) مع الانكليز بدا منكرا بالنسبة لها ، وعندما تحدث معها مصطفى بشأن الفرن اخضعت ذاتها لمحاكمة ، فذاتها ما زالت كالاخرين ، يستخدم فرمان المزج بين « الباطن » و « الظاهر » ، وبين الحوار الداخلي والمسموع والطرح الساخر المرير للسؤال استخداما عظيما لم تؤثر عليه عامية اللغة بقدر ما جعلته ينساب دون تكلف ..

ـ عايزه ، اشتغل بالحرام
ـ عجيب الفرن بيه اجازه
ـ ويطلع الف صمونه في اليوم
ـ يطلع اكثر ، راح تشوفين بعينج
ـ واروح لذاك الصوب ؟
ـ منطقة الانكليز من الاول
ـ خوش ، تشتغل للانكليز هالمره
ـ وانت اش يجيبج عليهم ، الفلوس تجي لج حاضره .
ـ ويكون حظي جبر واخلص من التنور .

وثنائية « الذات » لدى سليمة تتوضح حتى في تعاملها الحواري المذكور مع مصطفى ، فالاجوبة التي تطرحها فيها تساؤل ، غير ان بعض هذا التساؤل توجهه لنفسها بقصد الاقناع والمناقشة (عايزه ، اشتغل بالحرام) .. واخر تقوله عن لسان ذات الاخرين :

(خوش ، تشتغل للانكليز هالمره)

والحوار بهذه السلاسة والسرعة والعمق (حيث تمتزج لغة العقل بالعاطفة ، والطموح الفردي بهموم الناس امتزاجا عظيما ، لم يتبد بهذه القدرة الجزيلة كثيرا عند غيره) .

و « حسين » الذي يحتل المرتبة الثانية بعد صاحب في حسن معرفته بمصطفى لم يكن نموذجا مرغوبا لدى الروائي ، فهو أراد منه أن يبدو شبيه صابر في (طريق) نجيب محفوظ ، فحسين يبحث عن مستقبل ، لكنه يبحث بطريقته الخاصة ، بطريقة عابثة ، طريقة الاعتماد على ما سبق أن ادخره لدى صاحب وما ياخذه من سليمة مستخدما كل كلمات التجريح .. شاب عاطل .. وكان (فرمان) يقدمه كولادة سيئة لمثل تلك الظروف .. وهو عندما يبحث عن الاستقرار في الزواج من تماضر فان زواجه لا يمكن أن يتم لانه ياتي بولادة سيئة اخرى .. فهو عاطل مشرد .. وتماضر هاربة من أهلها الذين لا يشذون عن تفكير مصطفى وغيره .. وبالتالي فان كلاهما لا يقدم غير الهرب .. وهكذا كان الخيار صعبا على تماضر هي الاخرى .. فاذا كان امر زواجها من حسين بظروفه الحالية صعبا فما المانع أن تسكن مع نشمية التي هي الاخرى فرت من اهلها واصبحت مومسا وقوادة ؟؟

وعندما تقودها قدماها الى نشمية فان الطريق سيكون واحدا ... ويبدو حسين في عدة مواقف مليئة بالمرارة ليؤكد نتيجة مساعيه الفاشلة .. فهو عندما يفكر بانقاذ تماضر يبدو واضعا نفسه في موقف مليء بالسخرية اذ لم يتمكن بعد من تحرير نفسه فكيف يقدر على تحرير الاخرين ؟ وكانت العاب نشمية بهذا الخصوص نافذة معبرة ..

انه احباط اخر يضاف الى اكثر من خيبة في حياته ، وهو لم يجد في هذا الوسط من يقدم له حلا .. ويمكن أن يكون (صاحب) البايسكلجي نقطة الضوء الوحيدة الموحية باشعاعها الى بعيد ، لكن (صاحب) لم يدم طويلا وسرعان ما سقط مضرجا بدمه عندما قتله عاطل اخر سلك الجريمة و (الشقاوة) طريقا ..

بسقوط (صاحب) تنهار امال حسين تماما ، ويبدو (محطما) كما كان في الواقع ، وعندما يسقط (صاحب) كاكثر من صديق في عينيه وعيون الناس (يقدره حمادي وزوجته كثيرا) يسعى حسين لمنح نفسه اهمية اكثر .. لكن هذه الاهمية لا تتجاوز تلك التي جعلت سعيد مهران نجيب محفوظ يمارس السرقة والسطو .. عدا ان حسين وهو يفكر بالانتقام لصاحب ونفسه تشده الى صاحب اكثر من رابطة .. رغم ان الحس السياسي لم يكن متوافرا لديه تماما ..

ان صاحب وهو يقتل ثبت أساسا في سلوك الناس ازاء الحكومة

(حكومة جايفة مثل طولة حاج احمد اغا تريدلها شلع من الاساس) .

لكن « حسين » لم يكن اسعد حظا من مصطفى الذي بقي يراوح في مكانه ، وبدا (مأساويا) تماما دون ان ينال من القارىء اكثر من تلك المرارة التي يحسها هو نفسه ..

ويمكن ان نلاحظ ان حركة الرواية عموما متوجهة ضد الحرب والاستغلال والاحتلال ، وتمكنت من ادانة الفساد والخداع والغش والزيف والغنى الفاحش على حساب الاخرين ، وهي رغم جمالها وحركتها الشديدة الزاخرة بحركة الاخرين لم تطرح « سمات » مقاومة واضحة ، وبقي سكان الخان يراوحون في الذل والجوع والفقر والمرض .

● المصابيح الزرق

وتنعكس اثار الحرب في احداث عدد كبير من الروايات العربية ، وتأتي « المصابيح الزرق » لحنا مينه رواية مشحونة باثار الحرب وردود الفعل ازاء الاحتلال ، وتبدو الرواية كذلك لان الاحداث تصور من خلال رؤية الصبي فارس الذي كان في البداية يتصور الحرب منظرا بهيجا ، فهو في صباه لم يسمع الناس يتحدثون عنها :

« كان الناس وهم يستعيدون ماضيهم يتعمدون المشاهد المؤلمة فيه . وكان فارس لهذا يجهل كل شيء عن الحرب ، سوى انها حادث غير عادي ، فظيع وكان هو مغرما بها لذلك ... »

وهكذا بـ (وعي) مقصود بما يريد شطب حنامينه على كل شيء سابق لكي يدع « فارس » يتحرك امامنا ، ويبصر الاشياء ، ويتعامل معها كجديدة دون سابق معرفة ، وهو بهذه الوسيلة جعله امامنا « موضوعيا » كما الغى صفات « البطولة » لديه ، وجعله ممكن الاستبدال بأي طفل من الاطفال .

انه يلتقي بـ (الحرب) كواحد من ابناء الفقراء الذين يضطرهم الفقر الى العمل لدى اصحاب المتاجر والمخازن والورشات (بدل ان ينعموا بطفولة سعيدة وعناية ويدخلوا المدارس) .. فهو يذهب الى متجر (معلمه العسكري المتقاعد) وتعلمه الخادم انه (مطلوب الى الحرب) والمتجر (سيقفل !) ... من هنا يلتقي الطفل بالحرب « ليذهب معلمه حيث يشاء ، حيث يطيب له أن يذهب ، شريطة ان يبقى المتجر مفتوحا . فاذا كانت الحرب هي البطالة فيا للبداية السوداء » .

هكذا تتحرك وقائع الحرب امام ناظريه : ويرى افواج المدنيين الذين جاءت بهم قوات الانتداب يتحولون الى عسكريين ، وأي الاسواق تفرغ فجاة من الحاجيات والاغذية ، ويسمع بانباء اخرين من بينهم والده يفرون من الخدمة وهم يرون الحرب غير مجدية ما داموا يتحولون الى وقود في ايدي قوات الاحتلال ..

وفي هذه « الرواية » يميل حنامينه الى الاسهاب في السرد والتحدث عن الكثير من الجزئيات ، متحايلا حتى على الطفل بعد حوالي ٣٠صفحة ، فيجعله يرى كل شيء ويبصر كل شيء منعين نافدة ، ونشعر في هذه الصفحات التالية ان حسه النقدي ككاتب ومفكر غلب على الروائي لديه ، وعندما قدم لنا الدار الكبيرة (الخان) نشعر كم هي على شاكلة (دار سبيطار) محمد ديب وتلك التي شب فيها علي (عبد الكريم غلاب) ، وطولة وخان غائب طعمه فرمان في (النخلة والجيران).

اما الذين لم تبد عليهم اثار الحرب ، فهم الاثرياء .. اولئك الذين قدمهم بشكل ساخر وهم لا يشعرون بادنى احساس ازاء الوطن ، ولا ازاء جوع الاخرين .. هؤلاء بين واحد كـ (عبد المقصود افندي) ص١٠٤ ، واخر يمتلك كل الارض المحيطة بالمدينة .. كما يبدو من حديث فارس مع الصقلي :

ـ هذه الارض لمن يا عم ميخائيل ؟
ـ لفلان ..
ـ هذه ؟
ـ له أيضا .
ـ هذه ؟
ـ له
ـ هذه ؟
....
ـ ولك ابني بلا كثرة كلام .. كل المنطقة قبل النهر بساعة حتى بعد النهر له ..
ـ لشخص واحد ؟

ومثل هذه « اللقطات » على بساطتها وضعت بشكل مقصود يخدم بناء الرواية من جهة وغاية الروائي من جهة اخرى ، فهي تخدم البناء لانها تسهم في خلق الرفض الذي سيتجسد عند فارس بشكل عفوي لغياب منظم كـ (حميد سراج) مثلا ، وتخدم الروائي لانها تتيح له ادانة (الاقطاع) و (البورجوازية التجارية) ذات المصلحة في مثل هذه الحروب .

وضمن لقطات الموقف الرافض الذي يتحول له فارس تتم «المعركة بينه وبين حسن حلاوه » ، والمعركة التي تبتدىء مع الفران طلبا للخبز .. تكسب معناها الواسع عندما تتسع دائرتها لتصبح بين الشعب وقوات الاحتلال :

« كان الناس لا يسألون ماذا حدث : دفعة واحدة منذ وصولهم يدخلون المعركة ، ويعرفون بسبب من شعورهم الوطني أين يوجهون ضرباتهم »

وتتأكد سمات الواقع العربي المتشابهة في كافة الاقطار العربية باكثر من واقعة وحدث وممارسة ، فالقوى التي تتعاون مع قوات الاحتلال هي صاحبة المصلحة في اضطهاد الشعب ، وخدم هذه القوى

يتواجدون دوما ويتم الكشف عنهم كنماذج دميمة مكروهة ، فزبيش و (شول) عند محمد ديب يمكن ان نراهم بوضوح في شخص (رشيد افندي) الكاتب العجوز في معمل التبغ ، الذي لم يوفر حناميته شيئا ضده :

« دماغه كان مصفحا بالبغضاء لكل من حوله ، وقد جعلته هذه الصفة المميزة موظفا محظوظا ومرضيا عنه ، وكان العمال يكرهونه ويتحاشونه في آن واحد .. »

فهو لا يكتفي بتكريس اضطهاد العاملات ، انما يبالغ بتلذذ في تجسيم « العقاب » الذي ينتظر فارس بعد معركته مع حسن حلاوه

ـ لا بد أن يشنقوه ...

وروعت هذه العبارة الام الخائفة فانتفضت وصاحت :

ـ يشنقونه ؟!

ولم يكن (حنا مينه) مبالغا في أمر (فارس) رغم بعض «المشاهدات المكثفة» التي يجعلها تتوضح من خلال حواره مع نفسه ، لكن الوقائع التي يجد فارس نفسه في داخلها تجعله يحس بالقيمة الكبيرة لاخرين أمثال (عبدالقادر) لا يهابون الموت ، ولا تعذيب قوات الاحتلال ، ومحمد الحلبي الذي جعله الروائي ليس مناضلا بل منظما أيضا ، ففي المظاهرة المنطلقة من الجامع ، بدا الجمهور المتظاهر بانتظاره .. وعندما وصلهم :

تحرك الحلبي والجماهير خلفه ، وسار الجميع من صحن الجامع الى الشارع ، ولحقت بهم نسوة كن في المؤخرة ، فصاح بهن الحلبي :

ـ اطلعوا قبلنا .. اصمدوا فقط حتى تخرج البيارق ..

ولكي لا يجعل نمو « طفله » مبالغا فيه ، لم يقدم حنا مينه اكثر من تلك الصورة التي كان فيها يجالس عبد القادر داخل السجن بعد التعذيب ، ويسمع منه عن الناس الشجعان الذين حاربوا دون جزع ولا خوف عن وطنهم ..

وحيث تتوقف محاولات تنمية الروح النضالية لدى فارس فان حنا مينه يقدم نماذج اخرى لم تنته ، أو يمكن ان تنتهي ك (صاحب) غائب طمعه ، لكن بديلها متوفر ، وهكذا هي صورة عبدالقادر ومحمد الحلبي ..

ان « فارس» يخضع نفسه لردة .. لسلوك عبثي غير واع عندما تحرقه الشهوة امام جسد زوجة معلمه ، التي تتحدث عن الفرنسيين بارتياح وحب « زوجي كما تعلم فرنسي » ، ويخضع لسلطان شهوتها .

وهو هنا يصبح ضمنا متخليا عن (موقفه) العفوي السابق ، وخضوعه لها يعني انكسارا ما يمكن ان ينمو لديه تتويجا لرفضه السابق للحرب والاستغلال ، ولهذا السبب يجد نفسه بعدئذ في سلسلة من الانكسارات .. سوء سمعته في المدينة .. رنده ترفض سلوكه .. ووالده يطرده وحتى يتبرأ منه .. في حين انه نفسه يتطوع في جيش الاحتلال .. ويحاول تبرير ذلك .. ونحس من لهجته كم يقترب من زوجة معلمه الفاجرة التي تعشق ضباط جيش الاحتلال ..

ـ كان يعرف ان التطوع مع الفرنسيين ليس بالامر المستحب ، لكنه ليس جريمة .. وهو جندي لا اكثر ..

لكن هذا التبرير لم يكن مجديا . وهو يدرك ذلك ، فكان أن لجأ الى الخمر (وادمنه بسرعة .. صار يشرب ويقضي اوقاته في الخمارات .. كلما أصر على النسيان ازداد شعورا بالغربة ، وراح ، يوما بعد يوم، ينحدر الى القاع ، ويتخبط دون أمل ولا عزاء) .

وكان موته في الحرب مقفرا .. لم يكن يثمر ، ولا يمكن ان يكون ، وحتى الاب لم يجد ما يستحق البكاء عليه علنا ..

(لكن ما أن قبل الليل وعاد الى البيت حتى ادنى صورة ابنه من فمه وقبلها سرا ، ثم نام دون أن يأكل أو يتحدث في شيء تلك الليلة ..)

وبتعمد واضح يقرن الروائي هذا (النزوع العصامي) لدى ابي فارس بتحوله الى صاحب موقف وقضية وهو يشترك في مظاهرة واسعة ضد الاحتلال ، كما يجعل من هذا (الانتصار) في تصعيد موقفه اكثر اهمية لديه من الحادث المفجع الذي شهده بيته في موت ابنه ورنده ، فعندما تعرف ام فارس ان زوجها غطى مخدته بالدموع الليلة الماضية تستغرب منه ذلك ..

ـ ابو فارس لا يبكي ، اكثر من خمسين سنة وانا معه وما رأيت له دمعه !

وهمت (مريم) بالرد عليها واعلان الحقيقة : حقيقة موت فارس لكن صوت المظاهرة كان أخاذا .. فصاحت (مظاهرة !)

وكان (محمد الحلبي) في المقدمة يحمل البيرق عقب ساريته في خصره ، ومصطفى العيداوي وأبو فارس وصقر والجبلاوي وعلي مكسور يسيرون مع السائرين ، وعبدالقادر يهتف محمولا على الاكتاف ، وهتافات الجموع ما تفتأ تعنف وتعنف في كل خطوة ، والناس يتسارعون فينضمون الى المظاهرة ويهزون قبضاتهم في الفضاء مرسلين انذارات بالموت أو الجلاء) .

وغياب « المثقفين » في الروايتين المذكورتين جعلهما بهذا اليسر والتسطيح ، لكن « دخول » هذا النمط الاجتماعي في (الحدث) السياسي حمل معه انواع التناقضات والاهواء والهموم .. ان قلق (المثقف) ومبالغاته وتعدد اهتماماته قضايا تبدو واضحة في روايات عديدة ، منها رواية مالك حداد (ليس في رصيف الازهار من يجيب)(٣٠)

● المثقف بين الاغتراب والانتماء

يبتدىء (خالد بن طوبال) مساره في رحلة بالقطار ، ومن البداية يقرر الكاتب الجزائري الغوص في اعماق شخصه ، فخالد يمارس حوارا داخليا مع نفسه ، هل سيجد سيمون امامه .. هل ينتظر .. (المطر ينهمر فوق الزجاج الواقي) ص٣ .. وأعد اللقاء لكي يبدو (خطيرا) مع سيمون .. (غير انه طيلة الليل قد حضر لامتحانه ص٤) .. ولم يجد سيمون في المحطة ، كما ان واجهة فندقه القديم قد تغيرت .. وكذلك صاحبه ..

ويستخدم الفلاش باك ليعدنا الى اصل اللقاء والتعارف بين سيمون وخالد ، ومن خلال ذلك نعرف ان كلاهما من الجزائر .. وكلاهما يحس بوطأة الاحتلال :

« هكذا يلتقي تلميذان على مقعد سمح من مقاعد الشباب لدراسة برغسون وديكارت وللتنكر للشيخ بن باديس ـ عالم من علماء المسلمين وعلم من اعلام الوطنية ـ ولشعراء الجزائر هؤلاء الذين لا اسم لهم ولا لغة »

وكلاهما من طبقة فقيرة : سيمون ابن حلاق وخالد ابن ساع للبريد ويميل مالك حداد الى استخدام الرمز بصورة هادئة ميزت مساره في الكتابة ، فهو لكي يبني شخوصه لا يستخدم عبارات واضحة ، كما انه لا يدخل في تحليلات نفسية عميقة بل يميل الى استخدام التشبيه لاعدادنا لتقبل نمو شخوصه في المستقبل لا كابطال بل كأوضاع .. فالصداقة التي تجمع الاثنين :

« ولدت على استحياء ... وكانت طريفة ووجلة كالدوبري .
الا ان دوبري السابعة عشرة تخامرها رغبة خفية في أن تصبح نسورا »

وهذا التشبيه أريد منه اعدادنا لتقبل أي تطور حاد في سلوك شخوصه ، رغم أن هذا التطور سوف لا يبدو امامنا بهذه الحدة التي صورها الا بحدود انعكاساته على امزجتهما وعلاقتهما بمونيك زوجة سيمون :ـ

واهم ما يتوكد بالحاح هو انتماء البطلين القومي للجزائر : الوطن، فالصداقة التي تجمعهما (تاريخية) ص٨ ، وعندما يقول بن طوبال لصاحبه (هل اطلعت على قصيدتي : اصغوا لفرسوفيا وهي تصير بولونية ص٨) فانه يهيء فينا الاستعداد لقبول خالد بن طوبال كشاعر يناضل من أجل استقلال بلده ، اذ لابد للجزائر ان تكون جزائرية رغم محاولات فرنستها .. وعندما نعلم ان كلا سيمون وخالد يقرضان الشعر فان هذا ليس كافيا ، لان الشعر يرتبط بينبوع الالهام : الوطن : ومن يبتعد عن الوطن يموت عنده الشعر ، ولهذا فاذا كان سيمون يقرض الشعر فلقد جاء اليوم (الذي قرر فيه الصمت ص٨) ، اما خالد فلقد أريد له ان يبدو ايجابيا ، شاعر مقاومة .. لكن الكاتب يشعر

بحرج في دفعه الى مثل هذا التصعيد ويبقيه في الاسفل ممتلكا لادنى حدود المواجهة ، فحتى في المنفى لم يبد عليه أكثر مما يبدو على سيمون ، حتى ان الكاتب دفعنا الى قبول ذلك كواقع :

« هناك رواية اخذة في نسج خيوطها ، سيكون المنفى بطلها اكثر مما يكون الاطار ص٩ »

واذا وضع خالد بن طوبال في موضع المقارنة بسيمون فانه يبدو عند ذاك فقط ايجابيا ..

ــ يا عزيزي سيمون الا تعتزم العودة الى بلادنا ذات يوم !

ــ الى بلادنا ؟

هكذا يتساءل سيمون متخليا عن كل شيء .. حتى الاحساس العادي الذي يمكن ان يغمر قلب اي كان عندما يذكر الوطن ، بعد ان اتخذ من رصيف الازهار موطنه الذي يقيم فيه ، حيث يمتلك شقة ومنزلا ريفيا وسيارة وزوجة جميلة : مونيك

وهكذا كان يقول بن طوبال :

ــ أجل الى بلادنا ! لا أظن أن رصيف الازهار هذا أمر جدي .

وايجابية بن طوبال الباهتة تتأكد عبر رفضه لنموذج سيمون ، الذي كان شاعرا يتغنى الشباب في الجزائر بقصائده ، حتى « ان خالدا نفسه روى لامه التي لم تكن تعرف القراءة والكتابة بعض اخبار سيمون كوليرج ص١٥ » .

لكنه الان نسي كل شيء ، وجلس ممتطيا المتعة والراحة ، وكذلك شان زوجه ، وبالتالي فكلاهما (لا يعبأ بهما التاريخ ص١٥) ..

ويسعى مالك حداد لاستخدام الدلالة التاريخية استخداما واسعا بقصد امتلاك ناصية الحدث وتقريب المسافات ، فيؤكد خالد بن طوبال على أساس انه بالنسبة لسيمون وزوجته ليس صديقا يقضي بضعة أيام معهما .. بل أنه التذكار بالماضي .. الماضي الذي ارادا أن يسدلا الستار عليه .. والمضي هو تاريخ الثورة ..

وهو امتداد الناس الذي لا يزول ، وهكذا يكون (الزمن) فاعلا عند مالك حداد رغم استخدامه له بهذا اليسر من خلال البطل كشخص ورمز في آن واحد ..

ان الماضي الذي يمثله بن طوبال :

« أشد ملكية من كافة الملاك . يجلب معه ضماناته ومعاييره ويحمل اشاراته ورتبه . يوشوش في زاوية الاذن من زاوية الوسادة . ويتكلم في ركن المدفأة ويتكلم في الهواء الطلق. وهو وحده يعرف الكلام ، وله وحده الكلام . ذلك انه وحده ليست له اغراض الحاضر الزائلة ولا ادعاءات المستقبل . فالتاريخ ، التاريخ نفسه ، لا يكتب الا في الماضي ص١٧ » .

والصراع بين خالد من جهة وسيمون وزوجته من جهة اخرى يمتد بين اطاري الواقع والرمز ففي الواقع ما زال خالد شاعرا ينشد الناس اشعاره ، وتطلب سلطات الاحتلال رأسه ، في حين أن (سيمون) يهجر الشعر .. وبلاده .. وبالتالي فهو (حاضر مشين مرتبط باعداء الجزائر) حاضر .. لانه يعيش من أجل لحظته حيث الرفاه والتفاهة والنعمة دون هم سابق أو لا حتى .. انه يرفل بنعيم يسيجه بانانية سيئة ..

وهكذا يمثل بن طوبال خطرا على هذا النعيم :

« خالد هو الخطر فهمته مونيك ذلك في الحال . ذلك لان خالدا يفكر في الماضي ص١٧ »

لكن الصورة التي يتحرك من خلالها خالد بن طوبال شعرية وشفافة في آن واحد ، حتى ان الرمز يبدو ثقيلا ، وصعبا تنوء بثقله احداث الرواية الباهته تماما ، و «الادانة» لقوى الاحتلال كانت تتكرر في الاحاديث بصورة غير مباشرة :

فهو يرفض واقع سيمون ومونيك ، ويعرف كيف ان قوى الاستعمار تفرض الخراب والدمار على البلد المستعمر في حين ان ديارها لا يبدو عليها شيئا :

(ان فرنسا في ديارها جميلة وفرنسا هنا لا تفكر بالحرب أبدا) ص١٨ .

وتتطور الاحداث في وجدان الشخوص اكثر من تطورها خارج ذواتهم ، فالصراع الان بين خالد من جهة وسيمون وزوجته من جهة اخرى .. لكنه رغم كونه (خطرا) في نظر مونيك يبقى يشدها اليه .. دون ان يعني ذلك تجاوزا على واقعه كماض ..

« مونيك المرأة تريد ان يحتضنها . الا ان خالدا كان يفكر بأمه ص ١٩ »

وبين الوضعين اكثر من الفارق المذكور ، فهي ايضا لا تشذ عن سيمون في كونه نهما جائعا يستزيد من المتعة واللذة ، رغم ان توفر (اللذة) جعل سيمون بليدا لا يفكر خارج نطاق (رصيف الازهار) .. لكن خالدا بقي يمتلك اصوله ورسوخه (كان يفكر بأمه) ..

ولكن هل يعني ذلك امكانية تحول مونيك الى جانبه وهي تفكر بمد حبال الوصال ثانية معه ؟؟ يمكن ان تفعل ذلك دون أن يعني هذا خروجا على واقعها السابق .. ويحشر مالك حداد الوضع النفسي للمرأة زيادة : حيث التمنع والصرامة والوقار : سمات خالد تزيل استار الرفض التي تغلف بها ذاتها فتطلب منه الخروج معها .. وتقول لزوجها انها ذهبت لزيارة أمها .. وعندما يتصل بامها ستخبره كذلك أيضا .. وكان أن سخر خالد قائلا :

(يمكن القول ان عائلتكم متضامنة) ص٢٠ .

وتبدو مونيك قلقة متزعزعة ، فهي في التواطؤ القائم مع امها تختلف عنه في وده الراسخ لامه (الواقع والرمز) ، وهي عندما تقبل يده (التي تكتب) والتي تقود « القيادة والكتابة شيء واحد على حد تعبيرها » تشعر كم ضعيف موقف زوجها ازاء الوقائع والاحداث ..

وخالد الذي يرمي القفاز هنا وهناك لا يبدو (جزءا) من الناس فعلا ، فهو لم يطور في هذا المجال ، وبقي (رمزا) قائما يتناسب وحركة الكاتب في نطاق روايته ، وخالد نفسه يشعر بذلك .. فهو

« ينحي باللوم على نفسه فقط لانه مراقب غريب » .. رغم ان شعوره يوحي له بانه « قريب من الاخرين وانه ملكهم »

هذا الشعور يمكن ان يكون قائما دون أن نلحظ تحركا واضحا على النطاق العملي يحمل انعكاس هذا الشعور ، ولعل في هذا الانفصام بين الحس والممارسة هو في اصل فهم مالك حداد ، الذي وصف الكتابة الروائية على أساس انها (الاصغاء والملاحظة) .. وبالتالي كان الكتاب مجرد (شهود وظاهرات عارضة ص٢٥) .. دون ان يكون لهم اثرا فاعلا في التاريخ ، على ان « المرأة التي تكون جميلة هي جميلة بدون حلاقها » وبالتأكيد فان هذا التعميم الساذج يتجاوز كثيرا على الواقع ، فرغم حتمية مسيرة التاريخ على أساس (ان له من العمر ما يكفيه لمعرفة السير وحده) الا ان هذا السير يخضع كثيرا للجذب والدفع حسب طبيعة نمو القوى المنتجة ، والصراعات ، وتواجد القوى المنظمة ..

وهكذا يتيه خالد بن طوبال في تخريجات لم يجادله فيها أحد حيث (الوطني لا يصنع الوطن ، لكن الوطن يتيح الوطنية للوطنيين) ..

ومثل هذا التيه في المسلمات جاء بشكل مقصود لكي يبقى بن طوبال خارج التنظيم الثوري ، وهكذا بدت صورته باهته .. معلقة في الهواء دون خيوط تشدها الى الناس ، فهو

(لم يكن وفيا الا لطفولته) ، والسياسة (تبعث في نفسه السأم كدروس الحساب في المدرسة الابتدائية) .. وفهمه هذا للسياسة يقارب حتى فهم هاني وصحبه في رواية (طواحين بيروت) توفيق يوسف عواد..

ان بن طوبال يعرف هويته (لانه عرف نفسه جزائريا . وكان لانه كان) . .و (لان اثنين واثنين يساويان أربعة)

ومع ذلك فان هذا التأكد من الهوية يعتبر ايجابيا ، خاصة اذا لوحظت هذه المسألة ضمن الظرف التاريخي الذي كانت فيه هوية الجزائر العربية تتعرض للسطو والغزو والعدوان ..

وبن طوبال يعاني كصاحبه سيمون من (شك) في هويته ما دام يواجه الالغاء كما ثبت في البداية (شعراء الجزائر الذين لا اسم لهم ولا لغة) وبالفعل كتب هؤلاء بالفرنسية في تلك الاثناء ..

وبن طوبال يختلف عن سيمون في أنه يعرف هويته ويريد التثبت

منها ، ولهذا السبب فانه عندما يعرف ان أشعاره تقرأ في مقرات المقاومة

« لم يعتره من ذلك زهو ولا فرح . وانما اعتراه الخوف الشديد ص ٢٨ » ..

وخاف لانه بدأ مرحلة التحقق العملي من هويته وانتمائه .. في كل حياته السابقة كان يجاور الاحاسيس والمشاعر والكلمات وكل هذه لا تصنع منه رجلا .. الرجال هم المقاومة وهكذا كان يخاطب نفسه صريحا بعد ذلك

« هل هو في مستوى الرجال ، في مستوى انفجاراتهم وفي مستوى دورهم التاريخي » ص٢٨ وبالتالي هل هو بعد ذلك خارج او داخل دائرة التاريخ ؟؟ انهم كذلك .. والكاتب ليس كذلك . اذا لم يكن مقاتلا ..

ومن هنا أيضا تتوضح بعض رؤاه بعيدا عن الشكوك .. أو على الاقل يمكن ان يقال عنه انه اجتاز مرحلة الخطر التي سبق أن نبه مونيك عنها :

صحيح ان الكتابة والقيادة شيء واحد .. ولكن شريطة
— الا ينزلق المرء خارج الطريق يا مونيك ..
انه يتكلم بوضوح
« عندما تنصرف هذه الوحوش فسوف تنصرف جميعها ، من هنا ، ويبقى الاطفال الاسطوريون ، هؤلاء الاطفال الذين لم يكونوا يرون رؤية واضحة جدا الا انهم كانوا يرون بعيدا جدا »
و « سوف يكون الطقس على درجة فائقة من الجمال بحيث يغادر هؤلاء الحمقى البيت نظيفا .. »

ويكتسب الجو دلالته الرمزية في البناء الروائي ، فالمطر الذي رافقه كان ملتصقا بمزاجه القلق ، في حين أن الجو الجميل سيعني فجرا آخر للجزائر ..

وضمن نفس الاسلوب الذي يتزاوج فيه الاسلوب الواقعي بالرمزي يطرح امامنا (وريدة) زوجة خالد بن طوبال ، لكن طرحه لوريدة تعرض لتناقض كبير ، فهو رغم انه جعلها تبدو أكثر استبسالا وحبا للوطن حتى من خالد حيث (أنها جزائرية) وان (الجزائري لا يموت ابدا) لكن سقوطها الاخير كمتعاونة مع سلطات الاحتلال كان رهيبا ...

وريدة نمت في الصفحات قبل الاخيرة أحسن من غيرها من الشخوص ، وهي بدت ليست فقط (زوجة محبوبة) و (انسانه) بل مقاومة أيضا .. حيث كانت تود (اللحاق بالمقاومين) وتحب قصائد زوجها المقاومة ..

ان (خالد) كان يتطاول على زوجته .. ووطنه بابتعاده هذا .. رغم انه مبرر على أساس كونه (مطاردا) فالوطن بحاجة له حيث توجد الثورة وتشتعل .. اما هو فقد كان اسير ذاته « حيث انه انسان يرتعش كبرياء وفيه حياء ص٣٢ » .. ولديه الوقت الكثير الذي كان يقتله .. وبالتالي (يقتل نفسه ذاتها ص٤٠) ، وهذا الاقرار بـ « الانتحار » هيأ لنا الشعور بان ثمة خطأ في أغلب ما يتخذ من مواقف.. حتى ان حبه لوريدة بدا وكأن فيه الكثير من المغالاة ..

أو قد يكون سلوكها الاخير مبررا على أساس طول ابتعاده عنها كوافع (زوج) وكرمز (ماض)

وصورته الباهته هي كذلك في كل مفاهيمه .. عدا فهمه للحرية حيث يبدو فيه سلسلا تماما .. فهي التحرر من القهر والاستغلال .. وهي ليست منحة .. بل هي نضال .. وبالتالي فان الشعوب التي تنالها تبذل الكثير ..

« وتأتي ايام الكرز بعد أيام الرمان ولا يخاطب انسان انسانا بصيغة المفرد ولن يقرأ الخوف مرتسما في عيني أي انسان .. »
وهي تعني أيضا
« انه يمكننا أن ننام ساعة نشاء وأن ننشد الاغنيات التي نريدها »

ولا تتحقق حرية شعوب الدول المستعمرة دون ان تتحرر الشعوب الواقعة تحت سيطرة هذه الدول :

« ولا تكون باريس حرة الا عندما تصبح الجزائر حرة »

وهيأ مالك حداد الجو الروائي منذ منتصف الاحداث لتقبل الوضع النهائي الذي يمكن أن تأتي به ظروف الاحتلال ، فعلاقته بمونيك ازدادت قوة ، وحقق هو في ذلك انتصارا لمفاهيمه ، في حين أن وريدة أصبحت ثانية .. بعد أن كانت الاولى في حبه ..

حتى ان (مونيك) بدت مكملة لشخصه (الرمز) كسيد للماضي .. فهي بالنسبة له (سيدة المستقبل) .. والحصيلة النهائية لهذا الجمع هو أن قال :

« بما انني احب وريدة فانها ستكون اختك يا سيدة المستقبل »

لكن هذا الحب لا يمكن ان يدوم اذا ما أصبحت وريدة صورة اكثر قربا لسلطات الاحتلال ، فحل محله رفض لكن الرفض الذي حل كان شديد الوطأة يتناقض مع طبيعة مواقفه السابقة المتميزة بالبرود . فكان لا بد له ان يلقي بنفسه من القطار بعدما علم أن وريدة خائنة اغتالها الثوار ..

اذ « سبق للضحية البائسة — هكذا يقول خبر الجريدة .. تأكيد اعتقادها في قيام جزائر فرنسية وذلك باشتراكها في جولة دعائية مع زوجة الجنرال أكس .. وقطعت منذ عدة شهور علاقاتها بزوجها الكاتب صاحب الاسم المستعار خالد بن طوبال .. »

.. والنموذج الروائي الذي قدمه مالك حداد ليس موجها فقط الى الفرنسيين لكنه ايضا معني بجانب واحد من حياة مجموعة مثقفين، دون ان يتناول الجوانب الاخرى ، وفي الحقيقة يمكن أن توضع هذه الرواية مع بعض الروايات العربية « رواية غسان كنفاني رجال في الشمس » ورواية حليم بركات (ستة أيام) ورواية (السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا ، حيث تطرح الرواية « مشكلة » تريد معالجتها باصرار ، ورغم الدوران في المتاهات المتشعبة المحيطة بـ (الموضوع) الا ان الحدث الرئيس يبقى قائما ..

وسهيل حليم بركات في (ستة ايام — الصادرة عام ١٩٦١) لا يخرج في التحليل النهائي عن دائرة خالد بن طوبال ، فهو مثقف بورجوازي صغير ، وهو في بلاده المهدده بالغزو الخارجي يبصر داخل الناس بموضوعية ، حيث يتفاوت حسن وموقف هؤلاء بين مجابه فعلي وبين اخر غير عابيء بشيء ..

ويدرك سهيل حتمية الهزيمة ما دام هذا التناقض قائما ، حيث الجهل يمنع العديدين من التفكير والفقر يأكل رؤوس الناس .. وهناك جمهرة عابثة لا تهتم بشيء .. لكنه ينسى ان التناقض نفسه ليس مقطوعا عما تتعرض له المدينة من غزو ..

والرواية تزخر بالمتناقضات وبدل أن تقود هذه الى نتيجة موضوعية فانها بالنسبة للروائي وفي نطاق ذلك الظرف الحصاري القائم كانت تقود للهزيمة حيث العدو يمكن أن يحول المدينة الى رماد .. رماد يكون سمادا .. لكنه لن يدوم ..

و « سهيل » رغم ذلك بقي هامشيا .. وعندما يأسره الاعداء ويرفض الاعتراف لم يبد عليه انه (رافض) فعلا .. رافض بشكل مقاوم وفعال .. ورغم ذلك فان سماته ايجابية تماما لصالح الثورة .. وحتى في رؤيته الاخيرة كان يحمل في قلبه الايمان بقدرة الامة على الثورة .. حيث العدو يزرع الدمار والموت .. لكن الامة تحمل داخلها مخاض الولادة ، حيث ابناؤها يسقون ارضها بالدم من غيوم الرفض والنضال وهكذا كان سهيل يرى

« الدخان يتصاعد .. يتحول الى غيوم سوداء .. الغيوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب يبتهل للغيوم والرماد »

على ان هذه الرؤية تتطور بشكل اكثر وضوحا في « عودة الطائر

الى البحر » حيث رمزي الذي كان معلقا بين رفضه ورفض الاخرين ، يرى في المواجهة الامل .. رغم ان لوحات التصوير السابقة جسدته كبطل ماساوي متشائم لا يرى في وجوده نتيجة ما ..

والدلالة الايجابية الوحيدة لدى رمزي هي ميله للثورة عندما

« يرى الفدائيين في اعقاب الحرب بمثابة بارقة الامل الوحيدة التي تعيد الى العربي كرامته ، وايمانه بالمستقبل » (٣١) .

وفي كلا الروايتين لا يطرح حليم بركات غير تفكيره ، تفكير المثقف البورجوازي الذي عندما يواجه مشكلات الواقع وتناقضاته يرتد نحو ذاتيته المغلقة ، وهو بالتالي يجيد تصوير هذه « الذاتية » أكثر من أي شيء اخر لانها منه ، في حين ان الجسور الحقيقية لتحرير هذه الذات من فوقعة « الاهتمامات الخاصة » و « التأملات المغلقة » تبدو محطمة تماما ، وعندما يحاول ان يمد مثل هذه الجسور فانها تبدو هوائية معلقة بين الارض والسماء .. حتى ان مواقف سهيل ورمزي صفدي النهائية ازاء الثورة لا تبدو بتلك الدرجة من الجدية حتى في تلك « المقاطع » التي تريد تصويرهما كـ « عارفين » و « قادرين » على المعرفة والتحليل ضمن الواقع ، وبالضبط فان كلماتهما لا تجر الى مسافة أبعد من تلك التي وطد وجودها « انسي الحاج » و « الخال » و « حبشي » واخرون .. وهي مسافة تمتد قليلا مع جادة الثورة لترتد ثانية الى وراء ..

ففي (ستة أيام) لم يبدو سهيل قادرا على عمل شيء ، ولعل أضرب ما لديه هو رفض الاعتراف امام العدو .. اما من حيث علاقته ببلدته دير البحر فيلخصها الياس خوري كما يلي :

« رجلاه في دير البحر ورأسه في لندن . يخطب في الجماهير ويحتقرها في آن معا . يهرب من المظاهرة لان « الانسان يشعر انه قشة في التيار » . بركات لا يستطيع أن يفهم حركة الجدل الجماهيرية . حركة الجماهير الواقعية . لذلك فهو يبقى خارجها لا يعبر عن نفسه فقط ، بل عن شريحة اجتماعية هي ضحية علاقة التبعية وبالتالي ضحية عجزها » (٣٢) .

ورمزي صفدي بطل روايته الثانية (عودة الطائر الى البحر) يمثل في التحليل النهائي مثقفا معزولا عن الجماهير ، فهو يتعامل دوما مع البنى الفوقية ، وعندما يدين ويشجب ما يراه خطأ يتصدى دوما لما هو واضح ، دون أن يحاول فتح البوابات الواسعة التي يمكنه ان يطل من خلالها على الناس .. الجماهير العربية التي تمتلك قدرة متجددة باستمرار وبقوة دفع متزايدة ..

ورمزي صفدي لا يبدو يشذ عن عدد ليس قليلا من شخوص توفيق يوسف عواد في (طواحين بيروت) سواء كان هوءلاء في « الرواية » او في الواقع يستعين بكلماتهم في رفد « ثقافة » شخوصه ، ومنهم « قباني » و « رينه » و « انسي الحاج » و « الخال » وكل مجلة شعر ومواقف .

ان هذه الانماط المثقفة معزولة ، وهي حتى عندما تقرر ان تكون من ضمن « الحركة الثورية » تعيش امراضها العديدة التي تجعلها ترى « الواقع الثوري » بشكل مثالي ، فرمزي صفدي الذي يحرر العمل الفدائي ـ بكل مثالية ـ من كل خطأ ويبدبه كانه « هدية » جاهزة لانقاذ الامة وهو يقول عن الفدائي :

« انه رمز لانسان يتمكن من أن يرفض كل مغريات العالم التي نتكالب عليها ونتصادم من أجلها ونبيعها حياتنا » .

قدم « الوجه المثالي » فقط دون ان يربط جدليا بين « الفدائي » وحركة الثورة العربية ، وهذه النظرة المثالية التي تأتي في روايته الثانية لا تختلف في حقيقتها عن نظارة توفيق يوسف عواد الذي من أجل أن يتجاوز « هذه النظرة المثالية » يتجاوز في الواقع على الحدود الواقعية ويجمع ضد الفدائي كل ما توفره الصحف اليمينية عندما تضرب الخطأ في عشرة لكي تغطي بـ « النتيجة » واقع الامور وتلغي

بالتالي حقيقة الصراعات العديدة التي تكشف زيف الكيانات والمؤسسات الرجعية ..

وبين الماضي و « الرفض » المشلول يتحرك جبرا ابراهيم جبرا في روايتي « صراخ في ليل طويل » و « السفينة » ، وشخوصه يتجمعون داخل أنفسهم مقابل الحركة الخارجية للقوى الاجتماعية ، وعندما يقررون الخروج خلف اسوار ذواتهم يلتفون دوما بما هو مريض ، قاحل أو يائس ..

وهذا يصح تماما عن مناقشة شخوصه في الروايتين ، أو مقدمته لمجموعة (الصمت والمطر) (٣٣) ، ففي هذه المقدمة يؤكد جبرا [تمسكه الشديد بالفردية ـ عبارة الياس خوري ـ ورفضه للالتزام مخافة ان يصبح الفرد « مجرد حنجرة أخرى تردد ما يردده المجموع »] (٣٤) .

فـ « أمين » يشبه خالد بن طوبال في كونه « رفيقا للماضي » أو حتى « سيدا له » عدا أن ميل أمين لا يمكن أن يبدو تأصيلا لجذور الامة ما دام يقوم على « تأصيل » الواقع المتهرىء الذي تمثله « عائلة قديمة » ذات امتيازات ليست عادية ..

وأمين يمثل « قلة » فهو بورجوازي مثقف ، يتحرك بين الماضي والحب ، ويريد أن يشد أوتاده بين القطبين بنجاح ، فهو بعد أن تهجره زوجته سميه ، يلتقي بـ (عنايت هانم) واختها (ركزان هانم) ، وتريد عنايت هانم منه كتابة تاريخ الاسرة ، وهو عندما تسره المهمة يريد ان يؤكد حبه للماضي ، والماضي المعني بالطبع هو ماضي عائلة ركزان ، ماضي يرضي «الغرور» و «يريح» اعصاب المرأة العانس ، لا يمتلك اي حضور في « الماضي » له معناه ، وعندما تموت عنايت لم تعد الفكرة تطرب ركزان التي سرعان ما تتخلى عن هذه الفكرة ، فهي ترفض هذا « الماضي » لانه يمثل بالنسبة لها « عائقا » ، وعندما تحرق كل ما يمت للماضي بصله وتنطلق بسرعة في السيارة تبدو منتصرة تماما : واذا كان استعمال « الماضي » رمزيا لدى جبرا فمن حق الناقد أن يفسر حركة ركزان رمزيا ايضا ، اذ ان انطلاقها بسرعة بعيدا عن الماضي وتمكنها من ذلك بيديها وكأنها وجدت « الحياة الجديدة » بعيدا عن « موت وقتامة الماضي » وبالتالي فان « الماضي » اذا كان يستخدم عند جبرا على أساس انه « التاريخ » و « جذور الامتداد » فان « ركزان » تركله وترفسه وتنتصر عليه بمشيئة جبرا : ولم يدن عندها هذا النزوع ، بل على العكس جعلها تبدو منفلتة تماما من كل قيد .. متحررة كالهواء ..

واذا كان يعني بـ « الماضي » الذي تمتد فيه عائلة الهانمين « الواقع الميت » فان بطله امين بقي مشدودا اليه لدرجة انه لم يعد يميل الى ركزان بعدما أنهت علاقتها بالماضي .. وفي النتيجة يبقى امين معلقا بين « الموت » و « الحياة » والموت هو موت « الاقلية المترفة التقليدية » والحياة ايضا ملك لهذه الاقلية فهي ملك « ركزان وسمية وأمين » ، وهكذا كانت علاقة أمين تتأرجح بين « حب سابق » لسمية و حب « خيالي » لركزان دون أن يعرف بالضبط ما اذا كان حبه حقيقيا ام لا .. وهكذا يشعر بالغرابة من طلبه الزواج بركزا ن.. وعندما تاتيه سميه يشعر بعدم الرغبة فيها ، وبالتالي كان جبرا يريد ضمنا جعله يبدو و « رافضا » لواقع ميت ، وواقع سيء « واقع زوجته سمية الخائنة » على أمل أن يجعله ايجابيا عندما يرى حركة الناس وكدهم وامالهم .. لكن هذه المحاولة بدت سطحية تماما وغير فاعلة .. لانها لا تعني أكثر من امتلاك أمين لشيء من البصيرة والقدرة على الرؤية فقط !!

ان بطل جبرا معزول تماما في واقعه كما هو في رؤاه ، وهو ليس أكثر من متفرج يشهد حركة التطور دون أن يقرر الاقدام على عمل فاعل ما .. وهكذا نحس به يشبه بطل السمان والخريف عندما يبصر الامل ذاهبا وهو في تردد من أمره ..

ان رؤى أمين الجديدة ليست قادرة على انتشاله :

« شوارع المدينة تمتد وتتسعب أمامي تملؤها جموع الناس، ولم يكن من العسير علي ، حين حدقت في عيونهم ، ان أدرك الكثيرين منهم كانو هائمين على وجوههم كما كنت هائما لسنتين مديدتين ، يبحثون عن نهار لليل طويل وبداية لحياة جديدة »

ينطلق وديع عساف متجاوزا في « السفينة » هذا « البحث » على اساس انه زاول النضال في المقاومة عام ١٩٤٨ وحدد موقفا اكثر نضجا عندما قال :

« لم أقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت . لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يدي . لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس اهلي .. »

لكن هذا النموذج لم يتمكن من تجاوز ذلك الموقف الى مواقف أكثر سعة وعمقا حسب التحديات الجديدة التي جعلت القضية تبدو على حقيقتها .. ليس على أساس .. يهود وعرب قدر كونها على أساس قوى امبريالية توجد قوة استيطانية مسلحة لحماية مصالحها .. وهي لكي تحقق ذلك تطرد وتقتل وتفتك معتمدة على التنسيق الذي توفره لها نشاطات الرجعية العربية المعادية للجماهير . الجماهير صاحبة المصلحة الاساسية في التحرر السياسي والاقتصادي ومقاومة الاحتلال ومظاهر التخلف والفقر .

والدكتور فالح يمثل وضع « فئة مثقفي البورجوازية » التي اذا استعرنا بعضا من اصطلاح الياس خوري « رجلاها في « الوطن » ورأسها في لندن » او في الغرب .. أو اي مكان اخر يوفر لها « نسيان » الوطن والتنكر لكل شيء أمام همومها الانية .. ان هذا النموذج يمتلك كل شيء ، وهو يعرف ما يمكن ان يقوله عنه الناس اذا عرفوا بأمر انتحاره

« كان جراحا ناجحا وزوجته جميلة (وربما اضافوا : وخليلته جميلة) ودخله كبير ... »

هذا (النموذج) يطرحه ويعريه جبرا ولكن بشفقة خاصة .. ورقة معينة رغم محاولات « التاديب » التي تبدو هنا وهناك ، فهذا النموذج ينتهي لا محالة .. ينتهي لانه يعيش عزله مردها اعتقاده بانه يستطيع العيش دون الاخرين

« أرفض الناس وها انا اخيرا أرفض الامل . تمنيت لو استعلي على البشر ، على همومهم ، حقاراتهم ، قساوتهم . »

وعندما يسقطه جبرا يكون ك (روائي) ايجابيا ، لكنه عندما يديه يتحرك في داخل نسيج عنكبوت لا يكون كذلك ، اذ ان مثل هذه النماذج يمكن ان تتكشف وتتعرى أكثر كنماذج مريضة اذا ما وضعت داخل « وضع » فعلي ، صحيح أن وديع عساف هو « الوضع » الذي اريد له أن يبدو مناقضا للدكتور فالح لكن هو نفسه ليس خالصا .

الفلاح والمثقف والثورة

ومثل هذه التخريجات لا تعني محاولة ل « اسقاط » قيمة الرواية و تسقيط قدرة (الروائي) لكنها تتبع السياق العام للمناقشة وهي تستهدف جمع «الخيوط» العامة التي وفرها الروائيون ، حيث تنسج بعض هذه « لحمة » الحياة العربية وبعضها تسعى لكي تطرح بعض « سداها » ..

والعمل « الروائي » مهما بلغت درجته الفنية لا يمكن أن يعامل من الخارج على أساس القدرة الفنية ، والقدرة على تحريك أو حتى طرح وضع قائم فعلا باسلوب او اخر ، انه يعامل من الداخل والخارج ، وهذا التعامل المتكامل هو الذي يرسم الحدود الموضوعية للمناقشة ويختم بالشمع على « الحدود » التي يرسمها الشكليون في النقد ..

اذ ان الروائي ليس « صادقا » عندما يكتفي بالحدود الفنية في الرواية ، فيطرح « العقدة » أو « الوضع » ، ويحاور الذات ويغوص في حالات من العصابية والانفصام ، كما انه ليس « مجيدا » و «صادقا» عندما يطرح الواقع بجزئياته ودقائقه ، وعندما يصوره بحدوده الوضعية أو قيمه « الواقفة » و « المتجمدة » و « الساكنة » ، لان الواقع قائم كما هو ، وبشكل أكثر رسوخا وصدقا من هذا « الطرح الفوتوغرافي » ..

ومشكلة « المثقفين » تتكرر في عدة روايات عربية ، وكل مناقشة لبعد واقع ودور وممارسة « المثقف » تتنوع وتفرز نفسها عن الاخريات ، وهكذا يبدو المثقف « عاطلا » أو « شفافا » أو « مترفعا » أو « مناضلا » أو « مزدوجا » .. وفي بعض الحالات تتداخل هذه السمات ، في حين ان نماذج اخرى تنسلخ من كل عقد الاختلاطات الهجينه ، وتبدو جزءا من واقع طبقي اخر ..

● موسم الهجرة الى الشمال :

ان مثقف الطيب صالح في «موسم الهجرة الى الشمال» ـ منشورات دار العودة ـ يبدو « هجينا » بشكل غريب ، فهو يجمع في داخله « المناضل » و « المنسحب الى ذاته » و « المهزوم » و « المنبوذ » و « الرافض » و « المتمرد » و « السادي » و « النهلستي » ، وكل واحد من هؤلاء يمكن ان نرصده في شخص « مصطفى سعيد » وحتى يمكن ان نقرنه باسمائه العديدة المتنوعة حسب كل « صيد » جديد و « قيمة » جديدة فهو حسن وامين .. وسعيد .

وعندما نريد ان نطرح (موسم الهجرة الى الشمال) ضمن هذه الدراسة تتبدى مصاعب عديدة ، اذ ما الذي قدمه الطيب صالح ؟؟

انه دون شك قدم « نتاجا فنيا » جيدا صغير الحجم في ١٧١ صفحة من القطع المتوسط ، غزير الاهمية الفنية ، كما انه اوجد القارىء داخل شخصية مثيرة بشكل غريب فعلا ، شخصية رسمت في الواح من الذكريات ملونة باقصى طاقة مشحونه بدقائق وجزئيات أكثر من رغبة جنسية واحاسيس عاصفة ..

نال الراوي الدكتوراه في الشعر الانكليزي ، وعاد لتوه من انكلترا وبدا طبيعيا تماما في انسجامه مع أهل قريته ، وهكذا كان فرحا مستبشرا كما هو شأن الاهل والاصحاب :

« ولم يمض وقت طويل حتى احسست كان ثلجا يذوب في دخيلتي ، فكانني مقرور طلعت عليه الشمس » ..

هذا « الشخص » المنسجم مع ذاته كما هو مع الاخرين تتوضح ابعاده اثناء لقاءاته بالاخرين ، فالاخرون يلعبون ادوار « ثانوية ـ رئيسة » في آن واحد ، وادوارهم تنعكس عليه مباشرة فتجعله يبدو انسانا « فلاحا » و « مثقفا » يجمع بين « اطلاع حسن » في الثقافة العامة وبين « حس غريزي » بانه كالاخرين يفكر مثلهم ويتحرك مثلهم ، ولا يشعر بشيء ما يجعله يبدو « نشازا » في هذا الوسط ، وهكذا كانت نظرة الاخرين له « متسامحة » بالمقارنة مع نظرة الفلاحين لابن عم الفلاح عبدالعظيم في رواية « الفلاح » لعبدالرحمن الشرقاوي الذي تعامل معه « سالم » وغيره على أساس انه «بيه» هو الاخر وانه يمكن ان يكون على شاكلة « رزق » الذي يصر على ضرورة الاحتفاظ بلقب « الباهوية » ..

اذن ف « المثقف » في (موسم الهجرة الى الشمال) لا يشكو من أزمة ما ، وهو على هذا الاساس لا يعامل ب « قلم » زولا و «عيادته» لكنه هو نفسه وبحكم هذا المركب « المثقف ـ الفلاح » يشعر بانشداد غريزي وواع « انسجاما مع الثنائية السابقة » نحو « مصطفى سعيد »، فهو يجد فيه أكثر من « الفلاح » صاحب الارض ، وأقل منه في آن واحد ، ولكي تتوضح هذه الرؤية لمصطفى سعيد يمكن ان نتابع سلسلة الانطباعات المتكونة عنده سواء المتكونة كاجوبة على اسئلته الموجهة للاخرين بشأن سعيد أو تلك التي تأتي مصادفة .. ولنبتدىء من جلسة الاستقبال ، فكلهم كانوا يسألون ويستفسرون الا مصطفى سعيد .. كان ينصت صامتا و :

« يبتسم احيانا ، ابتسامة اذكر الان أنها كانت غامضة مثل شخص يحدث نفسه .. » وهذه ال « مثل » يمكن أن تتأكد في أكثر من مكان سواء عندما جلس ونطق بالانكليزية وقرأ شعرا بعد أن الح في السكر .. أو بعد أن تحدث لسعيد ..

انه في الحقيقة ليس « سيئا » وهكذا قال الاب :

« ان مصطفى ليس من أهل البلد ، لكنه غريب جاء منذ خمسة اعوام ، اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج بنت محمود .. رجل في حاله لا يعلمون عنه الكثير »

وهكذا يبدو « مثقف » الطيب صالح الاول يعيش حالة اصطراع

هادئة بين انطباعين ، لكن هذا « التناقض » لا يتجاوز حدود « حب الاستطلاع » ، وحب الاستطلاع هذا تمليه وقائع صحيحة ، وقائع الانشداد للارض والاهل .. وقائع تشعره بالقيمة والرسوخ والانتماء ، وهو بالتالي يشعر بالغيرة والاهتمام بحكم هذا « الواقع الراسخ » ، الذي يجعله عندما يرى الارض :

« تمتلىء عيناي بالحقول المنبسطة كراحة اليد الى طرف الصحراء حيث تقوم البيوت . أسمع طائرا يغرد ، أو كلبا ينبح ، أو صوت فأس في الحطب . وأحس بالاستقرار . أحس انني مهم ، وانني مستمر ومتكامل »

هكذا يمتلك الراوي انتماءه وهو يرى نفسه مشدودا لاكثر من وتد .. لجده الذي يريد ان يكمل المائة كما قال العراف ، للكهول الجنسيين امثال ود الريس وبنت مجذوب .. لشباب اقوياء ذي عقل امثال محجوب .. لكن عندما يسمع من جده حكاية الحاكم الغاشم يتذكر مصطفى (ص١٠) .. رغم ان جده يؤكد « لم يبد منه شيء منفر » .. ورغم انه جاءه ببطيخه وزنبيل مملوء برتقالا ..

مصطفى سعيد يمكن ان يكون « الحافز » المثير والعاقل ضمن وضعه الجديد ، فهو الذي اغضب الراوي عندما سخر من « دراسته العالية » فهو لا يؤمن بغير العلم « لرفعة الوطن » .. الغريب عن القرية يقول هكذا .. هذا التساؤل يحمل اقرارا غير واع من جانب الراوي بان مصطفى سعيد « ينتمي » للقرية في مساعيه وجده ، وهو اثبت ذلك في القرية ، ويجيد مصطفى عمله في القرية عندما ينزع « ذاته » السابقة (التي سنرى كم كانت خاضعة للنزوات والاضطرابات ، ذات علمية رصينة ذكية جادة لكنها تستهويها لذة الجنس واصطياد الفتيات ، ذات تريد أن تثبت « رجولة فائقة » ضد هؤلاء الذين يغزون الوطن ..)

عندما الح عليه محجوب لكي يشرب ، ضاع وجه العمل في السكر ، وتظهر الذات السابقة مستفيدة من هذا التكسر الجديد في حيطان الجدية ، فينكشف كواحد يجيد الانكليزية وهو يقرأ الشعر الانكليزي ، ويضطر بعدئذ خشية التأويلات أن يحكي قصة حياته ..

ويبدع الطيب صالح في رسم عملية استرجاع رهيبة يتحدث فيها مصطفى بسلاسة عجيبة ، حيث يختلط السرد اختلاطا رائعا بعملية استرداد وامض واستعادة سريعة ، حيث الصور تزدهي وتتلون لتحكي اكثر من حدث وأكثر من قصة ومغامرة من الخرطوم الى القاهرة والاسكندرية وانكلترا .. وغرفته التي نشم منها الروائح الشرقية ونرى فيها الوان التفجّر الجنسي الحاد ..

اذا اردنا المغامرة في التفسير على حساب (مبالغة) الطيب صالح يمكن ان نرى انه بعد أن جعل مصطفى سعيد « الضوء » الذي تعانقه وتلتصق به الفراشات وتحترق بعدئذ اراد أن يطرح ميتاهيا « قوة » الرجل الشرقي الافريقي والعربي ، قدرة جنسية وذهنية .. لكنه طرحها بشكل معرض للاهواء والظروف والصدف .. رجل تدفعه رغبة أن يختلق الاقاصيص .. لقد طرح الطيب صالح الصورة بقوة ، لكن هذه الصورة الجذابة لا تروقنا لانها محصورة بـ « ذات » عرضت لبطش الكاتب وتلاعبه بشكل لا يمكن أن نماشيه طويلا ..

صحيح ان مصطفى سعيد في « الذات الاولى » غريب .. قوي .. ذكي .. حاد .. لكنه يبالغ في التلفيق الجميل .. وكل شيء ..

في لقائه مع ايزابيلا سيمور نحس به يعايشها فعلا ويجرها نحوه بنشوة وكلام يعبق بالسلاسة والجمال والنكته ..

قالت : هل تدري أن أمي اسبانية ؟

اجاب :

« هذا اذن يفسر كل شيء . يفسر لقاءنا صدفة ، وتفاهمنا تلقائيا ، كاننا تفارقنا منذ قرون . لابد ان جدي كان جنديا في جيش طارق بن زياد ، ولابد أن قابل جدتك ، وهي تجني العنب في بستان في اشبيلية ــ ولابد انه احبها من أول نظرة ، وهي أيضا احبته . وعاش معها فترة ثم تركها وذهب الى افريقيا وهناك تزوج وخرجت أنا من سلالته في افريقيا ، وانت جئت من سلالته في اسبانيا » .

مصطفى سعيد الذي بدأ اسطورة بالنسبة للانكليزيات ، أو اساتذته او زملائه جعله الطيب صالح يخلع جزءا من عقله فيسير مهزوما في بعض الاحيان ، وبوهيميا في احيان اخرى ، وهكذا كان يلبس اقنعة الشيطان والمارد والحاد والخشن والرقيق . هذا الاشتراكي الغابي .. الاقتصادي .. الذكي .. بدا مشتتا ضمن لا شيء على الاطلاق ، واجتهد الاخرون في اسباغ مايرونه مناسبا عليه .. فهو « لورد » و « عميل » و ... و .. لكن الراوي كان يرد في صحوه وفي حالات غير واعية .. يرد لان مصطفى سعيد قد يكون بعضا من داخله ..

قال مصطفى سعيد للانكليز « جئتكم غازيا » لكن غزوه كان مشلولا .. وخير له أن يمنع غزوهم لبلاده .. وهكذا رغم كل شيء كان « منهارا » هناك .. دون علمه .. متخلخلا دون ارادته رغم انه الحب .. والطاقة .. والشيطان ..

أن مصطفى سعيد ليس « هوسا يلازم » الراوي ، كما طلب منا أن نعتقد .. انه تحرر منه في حالة واحدة : العمل والمحراث والانتماء للناس .. تماما كما تمكن مصطفى سعيد ان يتحرر من تلك الذات الاخرى .. وهكذا نعرف من محجوب انه ساعدهم .

« مساعدة قيمة في تنظيم المشروع . كان يتولى الحسابات . خبرته في التجارة افادتنا كثيرا . وهو الذي اشار علينا باستغلال ارباح المشروع في اقامة طاحونة للدقيق .. وهو الذي اشار علينا بفتح دكان تعاوني .. »

حتى ان هناك شائعات تقول أن « التجار دبروا مقتل مصطفى سعيد » .. ومصطفى سعيد بدا في النصف الاخر وبلغة مجسمة ونقلات سريعة يمثل بعض التطور الجديد ضد الاستغلال .. انه ليس « نبي الله الخضر يظهر فجأة ويغيب فجأة » وليست غرفته مكتظة بالكنوز بل انسان مليء .. وعيبه أنه يعتقد بقدرته على تحرير « افريقيا ب .. .. ي » ..

هذا الجنسي الرهيب رئيس جمعية الكفاح لتحرير افريقيا مات نصفه الاول عندما منح عقله وجهده للارض .. وهكذا اثمرت الارض واعطته نتاجا تناول الراوي بعضا منه .. وهكذا اثمر علمه في تحسين معيشة الفلاحين .. ونزوعه الجنسي الذي كان مجدبا لا يأتي بغير القحط والموت والانتحار اثمر من حسنة بنت محمود .. فجاءه ولدان يحمل كبيرهما شبها من نصفه الثاني ..

هذا هو النصف الذي يولع به الراوي حتى ان اخرين شبهوه به .. انه يمتلك من محجوب وجده وابيه شيئا جعله يرفض أن يموت هكذا مع الماء ..

« انني اقرر الان انني اختار الحياة .... »

وبقدر ما يمكن أن نعتمده في ايجاد الرابطة الفعلية بين المثقف والجماهير الشعبية « عمال وفلاحين وكسبة صغار وحرفيين » يمكن ان يكون النصف الاخر من مصطفى سعيد ايجابيا بوضوح ، والقدرة الفنية الرائعة في « خلق » هذا النصف دون أن يبدو نشازا أو شاذا هي التي جعلت من الطيب صالح متمكنا في تقديم واحدة من الروايات المتقدمة فنيا دون اسراف ومبالغات يمكن ان تتبدىء بسهولة في القصص القصيرة لبعض الكتاب العرب .

والريف لم يكن شغل الطيب صالح ، والعلاقات الاجتماعية بدت باهتة ، اذ بدا الريف دون صراع واضح ضد البورجوازية التجارية ومخلفات الاقطاع ، لكن هذا الريف كان اساسيا بالنسبة لعبدالرحمن الشرقاوي وخاصة في رواية « الفلاح »

الفلاح والمثقف وقضية الوضع الثوري الجديد

ولكي تكون مناقشة الرواية صائبة « بعض الشيء » لابد من اشارة الى حقيقة ان « الشرقاوي » السياسي يريد ان يقول رأيه في اخطاء ما بعد الثورة ، وهو لهذا السبب لابد أن يغلب فكره بدرجة رئيسة دون أن يعني هذا خضوع الرواية للتقرير ، فهو تمكن في واقع الرواية من تحريك الشخوص والعواطف ضمن رقعة حياتيه ليست صغيرة : امتداد الريف المصري .. والتصاقه بالمدينة ..

وهو برع في رسم « شخوص » الانتهازيين والمندسين على الحركة الثورية تماما كما برع في رسم الاوضاع النفسية المقترنة بالاحداث السياسية ، عدا ان عيبه الوحيد بالنسبة لقراء عرب خارج مصر هو كثرة استخدام العامية في الحوار ..

ان الثورة عندما تريد تغيير البنى الاجتماعية وعندما تتوجه لتصفية العلاقات القائمة على الاستغلال في الريف والمدينة فان مهمة كهذه ليست سهلة .. ذلك لان الخطر لا ياتي من « اليمين الرجعي » المكشوف بل من « الانتهازية اليسارية » من مفسري « الثورة وشعاراتها» حسب مصالحهم وامزجتهم ، من طابور جديد يتشكل داخل اجهزة الثورة مهمته هدم الثورة وتخريب انجازاتها : انه جهاز يجعل الجمهور يصاب بخيبة أمل .. حيث الثورة للجماهير وضدهم في آن واحد ..

هذا هو (رزق) و « برعي » و « المثقف ذو الياقة البيضاء والفتاة التي تسخر من الفلاح .. هؤلاء .. وغيرهم من الاجهزة الرسمية يتعاونون على تخريب الثورة باستخدام شعارات الثورة وخلف لافتاتها تماما !! .. ولم يكن صدفة ان تكون الاشارات الاخيرة في الرواية واضحة بهذا الخصوص .. عندما كان عدو الثورة والفلاحين .. وزعيمهم وزعيم الحركة السياسية في آن واحد يهتم بـ « اللافتات » و «الملصقات» .. هذا الاهتمام السطحي المقرون بالمنفعة الشخصية داخل التبريرات الانتهازية يختلف عن قيمة الشعارات بالنسبة للفلاحين الذين تعلموا في الامية و كتبوها بانفسهم ..

ان وعي الثورة يتجسد في الصفحات الاولى بذلك الوعي الذي ميز كلام وسلوك الفلاح عبدالعظيم ، كان وعيه مثلا مثيرا لاستغرابنا نحن المثقفين ، وابن عمه « الراوي » الذي كان ينقل هذا الاستغراب في عقله الباطن كان واقعا وسلوكا ينطق بلسان « مثقفي البورجوازية الوطنية » عندما يخيل اليهم انهم « حملة المفاتيح السحرية » وحدهم.. ولكن واقع (الحدث) والتفاعل مع « الحدث » ، واقع التغيير والتفاعل مع التغيير ، واقع الثورة والتفاعل معه يخلق وعيا وسلوكا ومنطقا كنا نعتبره حصرا بنا نحن قارئي الكتب .

الكلام شيء والممارسة شيء اخر .. والمحك الرئيس هو الممارسة ، هذا ما يقوله عبدالعظيم ، فخدمة الوطن هي أولى المهمات :

« امال بتن اشتراكيين وانتم قاعدين لي بين مصر واوربا ؟ »

وبالتاكيد فانه صاحب مصلحة حقيقية في التغيير ، مصلحة فعليه»

« حاكم انتم بقى جوع كتب والحكاية عندكم كلها كتب في كتب وكلام في كلام .. احنا بقى اللي ايدنا في النار ... »

ولان « ايدهم في النار» فان الثورة في نظرهم يجب أن تكون « واضحة » ، موجهة تماما ، بحيث تستعيد هيبة للوطن وتوجد حسا بالمسؤولية في الداخل ، ووضعا جديدا لا اثر للاستغلال فيه وهكذا كانت تثيره مناظر الفتيات المتاثرات بـ « الموضة » الاوربية تماما كما تثيره الاوضاع الشاذة واللا اخلاقية :

« واحدة منحرفة لازم تنحش من جذورها بدل ما تخسر الزرعة كلها .. النعجة الجربانه تعدي النزل كله .. المجتمع الاشتراكي مسؤول عن تطهير نفسه ! »

واضح ان الشرقاوي أقحم لغته السياسية في مثل هذه المقاطع ، لكنه كان لابد ان يواجه مثل هذا « التقرير » ولغة « الشعارات » مادام يتحرك ضمن هذه الحدود ، وهو كروائي يطور واقع الامور فنيا ، وما دامت لغة الصحف سائدة في مثل هذه الظروف اذن لا بأس من استخدام ذلك ..

لو لم يقل عبدالعظيم ذلك لما تعرفنا على موقف (الافندي) الشاب صاحب الربطة الفرنسية والقميص الحريري الذي قال :

« دابابن عليه فلاح اشتراكي من بتوع اليومين دول »

هذا الامتداد للماضي في العقلية قائم كما يقوم الامتداد السابق للاستغلال في شخص رزق ..

وهؤلاء يرفضون (الفلاح) بوجهه اللازم ، يرفضونه واعيا ، لكنهم يريدونه سلعة يستغلونها واقعا سواء في الارض أو على شاشة السينما حيث يهزأ الفلاح .. يهزأ الفلاح سابقا وحاليا حيث «الثقافة» ما زالت « بورجوازية » وحيث « التهكم » يمارس كسوط اضطهاد وتعسف ضد الفقراء والمستغلين والمستضعفين ، في حين ان « الرجعي » و « الانتهازي » بقي دون أن تسقطه الثقافة يقول عبدالعظيم :

« احنا حاجة ثانية غير الفلاحين اللي تعودت عليهم في مصر في السينما والاذاعة والتلفزيون .. الفلاحين اللي بيضحكوكم .. بذمتك بيضحكوكم علينا ليه ؟ ! ما يضحكونا كلنا على الرجعيين والانتهازيين والمنحرفين .. ما يضحكوكوا على سي رزق ، والا على المشرف الزراعي .... »

اذن يضع الروائي يده هنا على قضية ليست ذات اهمية قليلة : قضية الثقافة والثورة ، اذ ان غالبية البلدان النامية تعاني مشكلة قصور الوعي الثقافي عن مسايرة الثورة ، وهو قصور طبيعي ومنطقي اذا اقرناه بحقيقة ان الفترة التي تسبق الثورة الوطنية تشهد دوما اتساع نطاق « التثقيف البورجوازي » مقابل انحسار اية مساع حقيقية لتقويض واقع الامية التي تغلف حياة القطاعات الشعبية الواسعة ولهذا السبب تبقى اداة الثورة الثقافية قاصرة ، وهذا القصور له امتداداته في الجوانب السياسية والتنظيمية وانعكاساته السيئة في المستقبل ان لم تباشر اجهزة الثورة الفعلية الى اعلان مواجهة واسعة للفكر المضاد : بواسطة تربية الكوادر المثقفة ، الكوادر التي تقدر على النهوض بالمهمات الواسعة في تثقيف القطاعات الجماهيرية ، رغم ان هذه القطاعات هي بالفطرة تقف بجانب الثورة ضمن دفاعها عن نفسها وميلها نحو حياة أحسن ، لكن هذه الفطرة تعزز كنزوع واتجاه متبلور عندما تخضع للتعليم والتثقيف ، وهكذا كان سالم وعبدالعظيم وغيرهما من فلاحي «عبدالرحمن الشرقاوي» ينضجون بصورة متزايدة عندما اخذوا يتعلمون في مدرسة مكافحة الامية .. ولهذا فعندما كان عبدالعظيم ينقد الاذاعة والسينما كان ناضجا تماما كما هو مقتنع .. حتى في ظل الثورة يسخفون الفلاح ويخضعوه للتهزئة ..

« ما يضحكونا كلنا على الرجعيين والانتهازيين والمنحرفين ، ما يضحكوكوا على سي رزق والا على المشرف الزراعي .. »

في هذه الكلمات التي تبدو عادية تماما والتي ترد على لسان الفلاح عبدالعظيم تشخص اكثر من مسالة :

● فعندما يقول « مايضحكونا كلنا .. »

يعني ان غالبية الجماهير هي وضعا وموقفا مع الثورة ، وهذه الغالبية تجابه باقلية ..

● وعندما يقول « مايضحكوكوا على سي رزق .. »

فانه ينال مثقفي البورجوازية الصغيرة بالنقد الساخر المرير ، فهو يخاطب ابن عمه الذي هو احد هؤلاء ، طالبا منه ان يعوا المتناقضات الراهنة بشكل واضح،ويتخذوا موقفا على اساس ذلك بدل ان يخضعوا أنفسهم لريح « الاهواء » .

● ويضع عبدالعظيم النقاط على الحروف معينا اعداء الثورة .. وبالطبع فان هؤلاء بالنسبة لهم هم الذين يقفون ضده والفلاحين الاخرين في الريف ، سي (رزق) الذي ينتمي لعائلة ذات املاك وامتيازات في الريف ، رغم ان والده كان له في حينها « موقف » لصالح القرية .. القرية وليس الفلاح .. أي القرية كـ « كيان » يعده ملكا له ، تماما على طريقة اقطاعيي العراق قبل ثورة تموز ١٩٥٨ عندما يطالب واحدهم بـ « دائرة بريد » لقريته ، و « تبليط » و « جسر » لا لانه يريد مصلحة الفلاحين ولكن لانه يطمع الى « سمعة » أحسن لقريته التي هي « ملكه » ، ولانه يريد في الحقيقة مصلحته بالدرجة الاولى ، وبالطبع فان فلاحي وكسبة القصبات والنواحي يفرحون بمثل هذه « المكاسب » التي يرونها لا تأتي دون مساعيه وجاهه ..

سي رزق « وهو رزق بيه في عرفه وعرف عائلته والشيخ طلبه والوضع الاستغلالي في الريف » يمثل من ناحية « المواصفات » الظاهرية «فلاحا» من الفلاحين ، يمتلك «دونمات» كالاخرين .. لكنه في الحقيقة حصل وبمساعدة « المشرف الزراعي الذي يقترن به مصلحيا » على اراض اخرى ، و « دونمات » خصبة بعدما تواطأ المشرف معه ، ونفذ

« عقودا » مزيفة لالحاق الغبن بالفلاحين الاخرين امثال سالم .. وهو بالاضافة الى كل شيء يحقق مكاسب اخرى يدرها عليه بستان بيتـه ، وبالتالي يكون « بورجوازية ريفية تجارية » ..

هل تشكل هذه خطورة على الثورة ؟؟

بالتاكيد ان لم يحد من امتيازاتها ، لكن سي رزق استغل سنوات الثورة الاولى الحافلة بالاخطاء والتناقضات والتحديات الواسعة لينمو ويشغل « مناصب » الوضع الثوري ، ويصبح « امينا » للاتحـاد الاشتراكي !! وبالتالي يستخدم « توفيق حسنين » الذي يمثل امتدادا لوضع تجاري سابق ، و « نتاجا » لعلاقة مريبة بين امه وشخص اخر ، و « اسماعيل » أحد اقرباء زوجته الذي يتحرك كوكيل حكومة ومندوب قادم من القاهرة ليسوم الفلاحين العذاب ويسهم في ردة واسعة تستهدف تصفية (مكاسب) الفلاحين .. وصورة « اسماعيل » اهتم بها الروائي كثيراً لان وجوده كان مبعث « الوجوم » و « القلق » و » الخوف « و « التوجس » و » الريبة « في القرية :

كان وجوده بمثابة التحدي للثورة والفلاحين ، ترى هـل سرقت الثورة من الداخل ؟؟

هذا السؤال يكون نصيبه النفي بعد صفحات من الخوف .. لكن يبقى يرن بقوة كلما دقت النواقيس ، فالخطر يقف والثورة يمكن ان تتعرض للغدر من الداخل ، وهذا ما كان يؤكده مدير الامن صديق ابن عم عبدالعظيم عندما قدم للاشراف على الانتخابات ومنـع رزق من التحايل على الفلاحين .

وهذا المعنى « معنى خطر نسف الثورة من الداخل » هو السائد في الرواية ، وهو سائد من الصفحة الاولى حتى الاخيره ، من الصفحة الاولى حيث قدم عبدالعظيم للقاهرة لمطالبة المسؤولين بما يحصل .. الى الاخيرة عندما حذرهم الغرماوي من الخطر .. وعندما كان أهـل القرية يصرخون ويودعون « الشرقاوي » في الصفحة الاخيرة كنا نسمع الخطر .. خطر (اسماعيل) على الثورة :

« خلي مصر تحوش عنا اسماعيل » فهو الخطر والارهاب والاعتقال والاستغلال و التناقض والعلاقة المشبوهة « علاقته بتوفيق حسنين » ، وهو ايضا جبان يخاف الواعين امثـال ابن عبدالواحد ..

خطورة « اسماعيل » الذي هو « الممارسة العلنية » للاجهزة البيروقراطية والمؤسسات الانتهازية في الجهاز التنظيمي وجهاز الدولة تكمن في كونه يجهز على الثورة باسمها !

انه يخدم مصالح اخرين امثال سي رزق ، اخرين يقاومون بشدة للابقاء على امتيازاتهم ومصالحهم ، مصالحهم التي تعتبر الالقاب جزءا رئيسا منها ، ولهذا كان رزق ينزعج من « عبدالمقصود » وهو يدعوه سي رزق دون (بيه) !! ينزعج من (الفلاح سالم) وهو يصر على أن يدعوه بـ « سي رزق » ويقرر ان « يصلبه ويقيده الى نخله » ويضربه بالسوط كما كان يفعل بالضبط أيام الاستغلال والقهر .. أذن اين الثورة التي يظن سالم انها انقذته من هذا الواقع ؟ لمن يشتكي ؟ عبدالعظيم ! عبد المقصود ! من .. ؟

كلهم في السجن !!

اسماعيل هو الموجود وهو يقترح أساليب البطش والتنكيل وكـل شي !!

كان الروائي يتحرك فيعقول وقلوب الشخوص المنتمين الى الواقع الثورة الجديد ، واقع رفض الاستغلال ، ولم يجد بدا من أن يمده رأسه علنا ليضغط على ذهن القارىء فارضا عليه استجماع الصورة الواحـدة التي تجمع المضطهدين ومحبي الحرية على مر العصور :

« هناك شيء يجمع عبر الزمن بين الذين يعذبون في ارض النبي منذ قرون ، والذين تمزق لحومهم بالديناميت في جنوب اليمن ، ودم المسيح ، والذين تهتز رؤوسهم في ايدي السفاحين بفيتنام ، والذين طردوا من أرضهم في فلسطين .. وبين سالم هذا الذي صلب بالامس الى جذع نخله ، وضرب بأداة ضرب الحيوان ! »

كان « الشُرقاوي » يطرَح نموذج « رزق » بالحاح في كل المواقف ، لكي يصوره ابشع من (الوالي التركي) .. ابشع من سلطة الاحتلال لانه بطبعه يوالي سلطة الاحتلال ويمارس الارهاب ، خطر .. لانه يلعب على الحبلين .. يحتل مواقعه الجديدة ليحمي نفسه .. وعندما يدان « المحرفون » يصرخ مدعيا عدم معرفته بما يراد بهذه الكلمة .. يعرف انها تخصه .. لكن يصرخ :

« منحرفين في مجلس الادارة ، والا في الاتحاد فيه حد عنده شذوذ ؟! المنحرف ده يعني عنه شذوذ جنسي ، مين بقى هنا عنده شذوذ ؟ .. »

يدعي « الجهل » وهو يعرف كيف يتحرك ، يعرف ان الفلاحين يريدون انتخاب جمعية تعاونية جديدة ويطردونه منها ، ولهذا يرفض الاجتماع ، وعند يصر عبدالعظيم وعبدالمقصود على ذلك يتوسـط لسجنهم .. ولكن من يسهل له المهمة ..؟

يوجد برعي « المحامي » عضو لجنة الاتحاد الاشتراكي الذي يتيح لرزق ان يطرح مسالة توقيفهم كمسالة « قانونية » خارج اختصاص الاتحاد « الذي هو سياسي » .. ويسعى برعي لاقناع الاخرين بـان « القانون هو القانون حتى وان كان قانونا رجعيا » ، ومن خلال هـذه الحماية المصلحيه لـ « القانون » يضطهد القانون ، فالذي يطالب بحقوقه يوضع في السجن « كمشاغب » ، ومثير للاضطرابات ، الـذي يشكو « يعطل الانتاج ويثير الشغب » ، واذا وضع يده على نقطـة الخطر موجها اصبع الاتهام لكل من يحارب الثورة وهو في مواقـع المسؤولية في جهاز الثورة » يتهمه المحامي برعي عضو الامانة بانه :

« يلقي شبهات على اي مسئول في لجنة الاتحاد الاشتراكي وفي الجمعية التعاونية .. » ولهذا فهو « رجعي وشيوعي ومخرب وعميل اقطاعي وضد الاشتراكية » (٢٥) ! !

هذا البرعي يحارب الثورة ، ويستخدم شعاراتها وتعابيرهـا استخداما خاصا لخدمة مصالحه ، فهو يتشدق بهذه الشعارات قائلا (ان لجان الاتحاد الاشتراكي يجب ان تكون لا قيادة فقط ولكن قدوة..)

ولكن في التطبيق يكون « قدوة » في ضرب وتصفية الفلاحـين التقدميين ، فلا يتسبب في مسانده رزق وسجن عبدالعظيم وغيره ، ولكنه يمضي في شتم من يراجعه ، وسكرتيره يعرف سلوكه ونفسيتـه تماما ، ولهذا السبب فهو يقول عن الفلاحين :

« دول نيتهم وحشه وتفكيرهم دايما وحش وقلبهم اسود ..»

هذا لا يعني أن « برعي » يوجد لوحده في الميدان ، فهناك عمار الشبيني الذي يعرف كثيرا عن هذا النوع « هذا الانتهازي » و « العدو الخفي المتسرب في صفوفنا » والذي « يحتل اماكن قيادية حساسه » .. عمار يقدر الحرية التي يحاربها برعي .. ولهذا سعى برعي لاعتقـال عمار ..

وجمع السجن عمار وعبدالمقصود وعبدالعظيم .. اذن من يحكم ؟؟ من الذي يحكم ؟؟

وتبقى كلمات عبدالعظيم ذات وقع عظيم في كشف الخطر :

« والا بقى مصر فيها حكومة تانيه .. حكومة سرية .. »

هذه الحكومة السرية تسقط عندما توحد أرادة الجميع ، وهكذا توجت مساعي الطلبة والفلاحين وغيرهم بخروج المعتقلين من السـجن وبمعاقبة الجهاز الخبيث المتسلل .. وخاصة المشرف الزراعي ..

لم تكن حركة بريشة من « الشرقاوي » عندما يترك الاخرين دون عقاب .. وكأنه يريد أن يصرخ أن « برعي » موجود ، و « رزق » موجود .. واسماعيل .. ولكن بالمقابل لم تنته الثورة ، ولا الحركة المستمرة للتطور ، ان ايقاف هذه الحركة التاريخية المصرية أمر يبدو ممكنا لكن ذلك مستحيل ، فبدل عبدالعظيم ظهر المدرس « ريان » ، وبحيري وابن عبدالواحد .. وكان رزق صوت الاستغلال يتكلم بضمير الرجعية وهو يهمس :

« يعني يا اسماعيل بك مسكنا عبدالمقصود الناظر ، طلـع لنا المدرس ريان .. مسكنا تلات فلاحين طلع لنا الكلب ده بحيري .. ان سكتنا لهم حا يطلع عشرات »

اذن لايمكن ان يتوقع معسكر الثورة بالمقابل منهؤلاء ان يسكتوا.. دوام الثورة يعني استمرارها ، واستمرارها يعني قدرتها على منع امثال رزق واسماعيل من امتلاك مواقع تتيح لهم غدر الثورة ، ورزق واسماعيل وبرعي يسعون من الجانب الاخر لغدر الثورة باقصى سرعة .. وحتى عندما يخرج عبدالعظيم من السجن يضع رزق خطه لقتله ، فيوصي توفيق حسنين ان يلعب « العصا » معه ويضرب منه مقتلا ..

و « افهمه ان لا عقاب عليه ، فالامر كله سيؤخذ على انه خطا في اللعب .. »

هذه « التحليلات السياسية الاجتماعية » لا تبدو حادة الطرح في رواية « الفلاح » لان الروائي يعتمد حركة صادقة في تنشيط شخوصه ، وتكثيف رؤاهم ، انهم ليسوا معنيين باهتمامات ساذجة أو عصابية بل بمسالة اكثر عمقا واصالة ، مسالة حياتهم .. ونضالهم من اجل هذه الحياة ، وهو رغم تخليه عن « جزئيات » التصوير التي تستهدف سرقة انتباه القارىء يبرع في شد هذا القارىء ومسكه اليه .. لانه يتحدث بصدق عما يحصل ، ويمكن آن يحصل ولكن بتكثيف واضح ، ومسك متمكن لدائرة الحدث :

ماذا بعد خروج عبدالعظيم وعبدالمقصود وعمار من السجن ؟ هل تبقى امزجتهم النفسية بمثل القوة السابقة ؟ ؟ .

عبدالمقصود خرج محطما .. راي التعذيب والاهانة والعداء .. وكل شيء .. عومل بقسوة في السجن ..

اذن لمن يحمل الثورة على كتفيه اذا كان يعامل بهذه القسوة ؟ اين وجه الخطا في الاشياء ؟

عبد المقصود يبحث عن يقين جديد .. انه في بحثه شان بقية المثقفين يتعامل مع الوضع بـ (البحث عن اليقين في الاشياء) وهو عندما يرى الثورة ما زالت تستخدم اعداءها الذين اهانوه واشفوا غليلهم منه خرج منطويا .. لا يريد حتى خطبة الجامع التي كان يلقيها جزءا من التوعيه .. لكن عبد العظيم يعرف انه يدافع عن « ارضه » وانه حتى في ظل الظروف الجديدة يمكن أن يشهد ضغوطا ومؤامرات ضده .. موقف الفلاح يختلف عن موقف المثقف الذي يتعامل بمنطق اخلاقي « مجرد » مع صراعات لا يمتلك فيها اعداء الانسان « الاخلاق » ..

كان « ريان » مثقفا هو الاخر ،، لكنه يعي المسالة تماما .. يعي ان « تاكيد خيبة الناس في الثورة » جزء من المؤامرة لتحطيم ركائز الثورة الاجتماعية وصعود واعتلاء مواقعها بالتالي :

« ان الذين عذبوهم كانوا يريدون منهم .. ان يمتنعوا عن الاهتمام بامور الجمعية التعاونية والاتحاد الاشتراكي .. »

وعندما فشلوا في ذلك فانهم لا يمكن ان يلقوا السلاح ، فما عجزوا عن تحقيقه بالفرض والاكراه والتآمر يسعون لتحقيقه بوسائل اخرى ، وسائل تغرير .. ومهادنة كاذبة ، فعند الانتخابات كان رزق يهمس في اذن ابن عم عبد العظيم .. ويعلن احترامه لوجهات نظر « ريان » .. وأنه يعتذر عن « الاخطاء » و « قلبه صافي لبن » ويطالب الجميع أن يتذكروا « والده .. » .. لكن الجميع كانوا واعين للمؤامرة .. كانوا يخافون « اسماعيل » السوط العلني لتنفيذ الاستغلال والاضطهاد الذي يكرسه رزق وغيره ..

ان « الشرقاوي » يقدم لوحة درامية ولكن جادة ، لوحة تكتظ بالصراع والتناقض ، اهواء ، وتسلكات ، ونماذج ، والصراعات طبيعية تماما ، وذات ثقل اجتماعي واضح :

ابنة الشيخ طلبه تقف بجانب سالم والفلاحين .. وابوها الشيخ طلبه يقف في الجانب الاخر منتفعا ومستغلا ..

زوجة رزق نفسها « مستغلة » من جانبه ، جاعلا منها سلعة ثمينه .. لكنها رغم ذلك تدافع عنه امام الفلاحين لانها تدافع بذلك عن « حياة الرفاه التي تحياها » ..

عبدالعظيم يعرف أين يقف ، مع أرضه ومن اجلها ، وكذلك سالم ..

وكل هؤلاء يتحركون ضمن طبقات اجتماعية واضحة ، وعندما تغيب الحدود الطبقية في بعض الاحيان فلان امثال عبدالمقصود وريان وابن عبدالواحد ينتمون لمعسكر الثورة والجماهير صاحبة المصلحة في استمرار ونجاح الثورة ..

في حين ان رزق يبقى .. يتمتم ويزمجر ويتحرك ويتآمر .. ويستمر الخطر ....

وبالتالي فان اهمية الرواية هي انها تطرح استمرارية الصراع ، ولا تجمده في حدود معينة ، وبالتالي تكتسب صدقها واصالتها وعظمتها كرواية رائدة في تاريخ الكفاح العربي ، وهي قدمت من الجانب الاخر مزجا صحيحا بين « الرسم الفني » من جهة و « الوعي الثوري » من جهة أخرى ، وجاء عمله ليس لادانة وشجب العيوب فحسب بل ليطرح مشكلة الثورة ، وهي مشكلة قائمة دوما في النضال البشري ، حيث الخطر يبقى قائما ، والنضال ضده وحده الذي يحقق للجماهير الخلاص من البطش والاستغلال ..

يضاف الى الاهمية السابقة لما قدمه الشرقاوي حقيقة انه طرح « تجربة » تمتلىء صدقا ، وتكتنز اكتنازا صحيا بتمثيل حق لواقع قائم ويقوم ويشكل جزءا فعليا من ريف الوطن العربي ..

ورغم تفاوت هذا المضمون واختلافه عما أكده الروائي العربي الجزائري المناضل الشهيد مولود فرعون تكنه يتفق معه في ترسيخ هذا « الانتماء الهائل رسوخا » بالارض ، حيث النضال من أجل الارض ، هو نضال من أجل الحرية ، نضال من أجل حياة دون « سي رزق واسماعيل وبرعي » تماما كما هي دون احتلال فرنسي ، دون جوع وفقر ورفض للارض ، فمن يرفض الارض ترفضه تماما كما كان حال عامر في (الارض والدم) ، فالارض تريد وفاء والتزاما ، تطالب تضحية كبيرة وانجذابا دافئا تماما كالذي يشد « ابو قيس » في « رجال في الشمس » لغسان الى الارض التي يفترش لتسمع دقات قلبه تماما كما يتخيل هو دقات قلبها المفعم بالدفء والحياة ، هذه الارض عند مولود فرعون .

« تحب وتمنح في الخفاء ، وتتعرف سريعا على ابنائها ، على هؤلاء الذين خلقوا لها والتي خلقت لهم ، من شاء أن يكشف جمال ارضنا فليمنحها حبه .. »

هذه الارض التي تعرف ابناءها وترفض الدخيل تلتصق بالجماهير الشعبية الواسعة ، هؤلاء الذين يعانون في ظروف الاحتلال والقهر كثيرا من الاستغلال والبطش ، حتى انهم قلما يجدون « متسعاً » من ارضهم يتوسدونه ، وبالضبط فان صورة « ابو قيس » الذي يبحث عن مكان للسكن بعد ما سرقت ارضه تتكرر عندما تستعيد صورة دار سبيطار في « الدار الكبيرة » لمحمد ديب أو تلك المتكررة في رواية « ابن الفقير » لمولود فرعون ، حيث يقترن حب الارض والمنزل ومكان السكن بفقراء الجماهير العربية ، ففي (ابن الفقير) نقرأ :

« بعض الجيران يعيشون في قلق ، ولا يملكون سوى حجرة واحدة . يهون الامر حين يكون الاطفال صغارا ، ينام الجميع على بساط واحد يلتصق بالام أصغر الابناء ، يليه من يكبره .. حتى يكون اكبرهم اشد بعدا ، وينام الاب الى جوار زوجته اما حين يكبر الابناء فعلى الصبي الكبير أن يهجر المنزل بالليل حتى تصبح له حجرة خاصة به ، وتمثل الفتاة بالنسبة مشكلة كبيرة ان عثرلها على مأوى امين بالليل كان ذلك من فضل الله .. »

وهذه الوقائع التي يطرحها مولود فرعون بواقعية ملحة بارزة ، وحس شعري متدفق تقترن بتطويره لاناسه الذين يبدون احياء فعلا ، احياء تماما نسمعهم ونراهم ونحس بهم كالذين نلتقي بهم في « الفلاح » لعبدالرحمن الشرقاوي ، ومثل هذه الصور التي حملت عنده ثقل البؤس والمعاناة في ظل ظروف الاحتلال تعتصر قلوبنا فعلا كما هي في (رجال في الشمس) لغسان كنفاني ، وبدل أن تتركنا هذه الصور مهمومين يائسين تولد فينا نزوعا للثورة والتمرد ، فعندما نسمع « ابو الخيزران » (لماذا يدقوا جدران الخزان) نصيح كذلك ، لكن الصيحه ليست مجردة من ابعاد تالية بل ممتلكة لاقترانات جديدة تتمثل في رفض النكوص او الخلود لليأس ، وكان ذلك الامر في روايات

مولود فرعون (ابن الفقير) و « الارض والدم » و « الدروب الصاعدة » حيث الثورة تولد في كتاباته :

« واذا كان اطفال الجزائر يولدون وسط الاسى ، ويتمرغون في تراب الفقر ويشربون جرعات الحرمان فانهم يشبون سريعا وينضجون قبل الاوان كانما يستحث وطنهم الجريح فيهم النضج ، ويتعجل اخذهم بالثأر له .. » (٣٦)

ان ولادة الثورة تنضج في الطفل وتشب فيه أكثر رسوخا وقوة اذا ما اخضعت لعملية « تعليم » كالتي مارسها حميد سراج مثلا في (الدار الكبيرة) لمحمد ديب ، لكن بقاءه خاضعا للاهواء والصدف لا يعني ضمانه في صف الثورة كما هو امر فارس في « الشراع والعاصفة » لحنا مينه .

لا يعني هذا بالطبع تجريد الطفل من التزامات واعية في المستقبل ، لكن هذه الالتزامات تتقرر مستقبلا بطبيعة الصراعات الاجتماعية ومواقع الانتماء الاجتماعي ــ الايديولوجي ، وفي مثل هذه الظروف تبرز أهمية « التثقيف » ، فالمثقف الثوري والمثقف التقدمي بشكل عام وفي ظروف التحرر الوطني يخدم القضية الوطنية كثيرا :

هذا ما يتوضح بصورة جيدة في « الشراع والعاصفة » لحنامينه ، فالطروسي يبدو قائما بين وتدي المصالح : نديم مظهر الذي يسيطر على حركة النقل في الميناء ، و « ابو رشيد » صاحب مصالح لا تقل عن تلك التي بحوزة نديم ، والطروسي رغم انه يحمل في ذاته الميل العام نحو الخير والطيبة ، ومقاومة الشر لكنه يمكن الا ينمو متكاملا دون تأثير « كامل » الذي رغم ان الكاتب لم يلونه بثقة كان واضح الاثر في تحقيق الاستقطاب الايجابي لشخص الطروسي .

وطرح مينه الطروسي طرحا خاصا ، حيث خلط صورته البشرية باخرى مسحوره بعض الشيء وكأنه لا يستطيع الخلاص من ميـــــل الرومانسيين العام لمنح الاشياء بعدا خارقا بعض الشيء لكي تبدو أكثر تأثيرا ..

وعلى اية حال فـ « الطروسي » كان يتحرك عبر الرواية كشخص يمتلك « الصواب » دوما ، وهو بالتالي « حكم » على الاخرين ، ولهذا السبب لا يستطيع الانغلاق على نفسه بل يريد ممارسة دوره في هذا المجال كما هو الحال بالنسبة لموقفه ازاء البحر وتحدياته ، ولكي يكون «حكما» مجديا يفتح اذنيه على الاخرين تماما كما يفتح ذراعيه ليساعدهم وينقذهم في لحظات الحرج الشديد ، وهذا الحكم يجد نفسه يستمع لدفاع المثقف « كامل » عن الدولة السوفياتية موضحا لابي حميد كيف ان الدولة السوفياتية هي دولة العمال والفلاحين وهي غير دول المحور التي يمتدحها ابو حميد لانها « أحسن من النازية » ، و « الحكم » يصبح « محكوما » لكامل في النتيجة عندما ينسجم معه في وجهـــات النظر .

ان الطروسي الذي يجمع بين بعدي الواقع والخيال كان جذابا لان الكاتب اراد منه ان ينسج ضربا من البطولة الانسانية ، والبطولة هذه تتأكد عند ممارسة « فعل انساني » خلاق وشهم ، وهكذا استعاد الطروسي « رئاسة » البحر عندما انقذ مركب « الرحموني » من العاصفة .

وهو في هذه « البطولة الانسانية » ليس متفردا لانه في حقيقته جزء من الاخرين وتأكد ذلك في مشاركة الرحموني ، واعتماده ام حســـن « بحليها ونقودها » في العودة الى ممارسة دوره ، ومثل هذه « العودة الى البحر » التي يؤكد فيها الطروسي وضعه « البطولي الانساني » صحية تماما والدليل على هذا انها اقترنت بام حسن « شرعيا »

يريد حنامينه ان يطرح الطروسي « مناضلا » و « انسانيا » و « منقذا » وهكذا جعله يرفض الاستغلال متمثلا بعروض نديم مظهر وابي رشيد ، وجعله ينقذ مركب الرحموني ..

وهو ــ وبحكم قربه من الاستاذ كامل ــ كان يعي مخاطر « الانزلاق في خدمة ارباب المصالح » ولهذا السبب فانه يرفض أن يستخدمه أبو رشيد ..

ويمكن ملاحظة أن « حنا مينه » كان يقفز كثيرا في تجاوز النصف الواقعي من الطروسي لكي يجعل منه « عملاقا » ، وحتى المونولـــوج الداخلي الذي يعتمر به قلب الطروسي بدا باهتا بعض الشيء لان الروائي كان ينط فارضا ما يريد بوضوح وضمن كلمات قليلة :

« ألست بحارا ولي مصلحة في تحسين أحوال العاملين في البحر ، وقد أعود الى الميناء ، أليس مقدرا أن أقع تحت حتم ابي رشيد كغيري ؟ ولنفرض انه سايرني شخصيا فلقاء أي شيء ؟ .. »

وبقدر ما يتعلق هذا المونولوج الداخلي بموقف الطروسي فانـــه يطرح وعي الطروسي لطبيعة الاستغلال الذي يمارسه ابو رشيد ، وعندما كان يتساءل (ما موقفي من الاضطهاد النازل بالاخرين ؟) فأنه كان يحدد موقفه ضمنا بجانب المستغلين الذين يلتزمهم ــ موقفا ــ الاستـاذ كامل ، الذي ينتمي بالتالي الى موقف النضال العام ضد الاستغلال :

و « لم يكن ذلك تطورا في حياة الطروسي وانما كان افصاحا عمليا عن انتمائه ، وكان هذا الانتماء الاجتماعي المحدد الى العمال والبحارة مجرد اشارة مكثفة الى انتمائه الاكبر.»(٣٧)

واذا كان تأثير الثقافة الثوريـــة على الطروسي واضحا كما أراد الروائي ــ رغم ان صورة هذا التأثير كانت باهته ــ فان هذه (الثقافة) تسيطر على اجواء روايته الاخرى (الثلج يأتي من النافذة) وهي في الحقيقة معنية بنموذج مثقف ثوري ، وهذا النموذج يمكن أن يوضع في موقع المقارنة بـ (بابل) في رواية المناضل لعزيز السيد جاسم ، و (كريم الناصري) في رواية الوشم لعبدالرحمن مجيد الربيعـــي و (خليل حسين القولجي) في رواية ضجة في الزقاق لغانم الدباغ .

وفي كافة هذه الروايات تبدو صعوبة التعامل مع « المثقف الثوري» واضحة تماما ، وهذه الصعوبة هي التي تفسر ذلك الميل لدى غالبيـة الروائيين لتقليب الفكر الذي يريدون تغليبا قسريا على حدث الرواية .

ففياض شاب سوري هارب من الرجعية المحلية الى بيروت ، وهو يلجأ الخليل العامل النقابي المناضل الذي « هاجر » هو الاخر الـى بيروت بعد تتريك الاسكندرون ، وهذه « الهجرة » التي وردت في الرواية لتدحض بعدئذ على أساس انها ليست مفتاح الحل تواجه بعودة (فياض) المثقف ثانية بعدما عرف أن الخلاص ليس في الغربة ، لكن « خليـل » بقي بمثابة اشكال للفكر الذي غلبه حنامينه بشكل واضح ، فـ «العامل البروليتاري » الذي اراد ان يجعله تمثيلا فعليا لحركة التطور التاريخي يجب ان يكون صامدا ولا يمكن ان يهاجر ، وهو في الحقيقة ملزم بالبقاء لانه اشد اقترانا بالارض والالة والدفاع عنهما من « فياض » وعلى أية حال كان حنا مينه يتجاوز مثل هذه الاتهامات عندما يجعل من « خليل » نقابيا بارزا في الممارسة النضالية ضد الاستغلال .

ان الروائي لا يجازف بطرح (نموذجه ثابتا) وتلك كانت نزعته من قبل ايضا في«المصابيح الزرق» وجعله قادرا على الاستكشاف والمراجعة، وهكذا يرصد (فياض) وهو يخطو ويتراجع وكأنه يقيس سلوكه بمعايير آنية ، وهكذا بدا ينمو ضمن التناقضات والصراعات وحركة الاحداث ، وكان هذا الدفع واضحا لدرجة انه في بعض الاحيان يتسم بالانتصار المباشر للفكر وتجريد الموقف من الرؤية الفنية ، ولهذا السبب كان لابد ان يكون « فياض » في النهاية واعيا لدوره نابذا لغربته ، ويمكن ان تكون رواية الوشم لعبدالرحمن مجيد الربيعي مغايرة لـ « الثلج .. » في هذه الناحية اذ أن الربيعي كان يغلب سلسلة التداعي لدى كريـم الناصري ، وفي بعض الاحيان تمضي السلاسة الشعرية عند الروائي لتجره الى أسقاط كريم الناصري وتجريده من الاسلحة وهكذا كـان يسير نحو الغربة على عجل ، في حين أن ان حنا مينه يريد أن يجعل من الاحداث تسهم في تزويد « فياض » بأسلحة الممارسات القادمة ..

وتبقى قضية « فياض » قابلة للنقاش ، فهو اذ يقرأ بشـــغف ويتعلم وينمو ويكتب وينال الاعجاب ، يبقى امامنا مهزوزا من الجانب الاخر اذا تذكرنا ما قاله ابوه عنه « خاسر لا يهتم بغير الكتب » ، وهو عندما يريد ان يمارس النضال يفضل الغربة بالنتيجة (رغم أن غربته حفلت هي الاخرى بالممارسة النضالية) وتبقى كلمات النقابي «خليل» فاعله في منعه من الوقوع أسير التناقض والنكوص « انت الذي اخترت هذا الطريق ، وما عليك الا ان تواصل السير » وغريب الا يمـــارس

« المثقف الثوري » دوره في التوعية فيبدو على العكس بحاجة الى التوجيه ، ومثل هذا التناقض تحفل به الرواية رضوخا لمحاولات الروائي لتحقيق انتصار الطبقة العاملة المؤهلة تاريخيا واجتماعيا لقيادة الجماهير وحركة التطور ، ولكي يجتاز حنامينه العقبات التي يسقطها امام بطله يسعى لجعله منجذبا الى خليل العامل النقابي ، وفياض في كل هذه الممارسات يبدو بحاجة الى هذه العيون ترصد له حركة الخارج وخطط مطارديه ، فهناك خليل ، وجوزيف وأم بشير على عكس « بابل » في (المناصل) الذي يبدو « مراقبا » يرصد حركة اخرين ضمن مجال صغير فتتبدى امامه الاخطاء حادة ، ومما زاد في الحدة ذلك الاسلوب المباشر في بعض الجدل السياسي ، حيث كان البطل يمارس تشخيص الاخطاء حسب المبدأ الذي ثبته في لحظات الرواية الاولى كواحد يريد ممارسات سياسية صادقة دون تسلكات مريضة ، ولكي يتمكن بابل من ذلك كان يبصر المخطئين أكثر من غيرهم ، واختيار هذا المجال المحدود في الرواية السياسية أمر عسير ومربك بدت اثاره حتى على الشكل العام لرواية (الوشم) .

ان هذه الروايات السياسية لم تجد بدا من اعتماد « المثقف » الثوري بطلا ، ففياض وبابل وكريم الناصري يخوضون نضالا ليس عاديا ، لكن هذا النضال يتفاوت في شكله ، فهو بالنسبة لفياض وبابل نضال ضد اخطاء الخارج لكنه بالنسبة لكريم الناصري : نضال ضد الذات اكثر من الخارج وخاصة في المرحلة الثانية من الرواية ، كان بامكان حنامينه ان يطرح الصراعات الداخلية في نفس بطله ، لكن خوفه من انتكاس الخط الفكري الذي يماشيه جعله يغلب الواقع المادي بشكل بارز ، في حين أن (بابل) كان يمكن ان يبدو لنا واضحا اكثر في حالات من (الجدل الباطني) .. جدل مع الذات عند فرز الوقائع الخارجية ، وكان بامكان كريم الناصري أن لا يستعمل « الهرب » لو كثفت ازماته النفسية تكثيفا اكثر عمقا بحيث تكون حالات التجلي قادرة على انتشاله منها في مكان او اخر من الرواية ..

لكن هذه النماذج قائمة في المجتمع : بين مناضل يرتد على نزعة الهرب ، واخر يمارس النقد حادا واخر يقرر الارتداد والهزيمة .. وفي « الثلج ياتي من النافذة » كان انتصار حنامينه لبطله واضحا بعدما اخرجه من سلسلة التناقضات التي وجد نفسه داخلها محكوما بالظروف السلبية ، وكان الروائي يريد ان يقول ان بعض انماط التردد والاهتزاز ليست شيئا ازاء « وعيه » لدوره ومهماته ، وكذلك كان الروائي يسقط ضمنا اية اعتراضات يمكن ان تكون في المستقبل ضد جذر النموذج الطبقي ، فهو وان كان من البورجوازية الصغيرة لكنه من حيث الممارسة النضالية يقترن بانتماء فكري واضح بخليل وغيره ..

وهو اي « فياض » وانْ كان يشبه (بابل) في نضجه الفكري لكنه يختلف عنه في كونه تكامل عبر نضالاته الفعلية ، وهو نموذج للمناضل التنظيمي ــ الايديولوجي في آن واحد رغم انه نموذج ليس موفقا تماما ، في حين ان (بابل) بقي يتمتع بصفة مراقب من البداية حتى النهاية ، ولعل هذه الصفة هي التي جعلته يبدو اكثر تجريدا ، وهي التي جعلت الاخطاء تتكدس امام رؤاه ، وتجعل منه « ندا » لفضح النماذج المغايره وهكذا كان احمد الذي يستمر

> « في ممارسة دور وصولي ليسقط من خلاله كل العناصر التي يرى فيها اندفاعا ثوريا أصيلا » (٣٨) .

وأعد بابل على هذا الاساس ليواجه « جدران الخطأ » ــ الاقتباس عن الربيعي ــ أي ليكون ندا للاخطاء ، ومهمة كهذه ليست سهلة ، فهي اذ تحتم سيادة التقريرية المباشرة تكون نقلا صرفا لوضع حاصل ، وبالتالي تحول دون تقديم دراسة متكاملة للشخوص ، ورغم ان المرحلة التي يعيشها الوطن العربي تحتم أصلا سيادة الرواية السياسية والرؤية الصحية في الرواية الا ان ضرورة تجاوز التقريرية المباشرة ملحة في الوقت نفسه ، ورغم مساعي كتاب الرواية السياسية لتجاوز مثل هذه الثغرات الا ان تغليب الفكر المباشر ما زال سائدا ، وتكاد ان تكون هذه ظاهرة عامة فهي قائمة في رواية صدقي اسماعيل « العصاة » كما هي في روايات حنامينه وحتى رواية (الفلاح) في بعض لوحات الحوار ..

لكن عبدالرحمن مجيد الرَّبيعي سعى لكي يكتب الرواية السياسية متجاوزا الثغرة السابقة ، لكنه وهو يتكلف بهذه المهمة قتل الروح السياسية في (الوشم) فا نزل ببطله كريم الناصري سلسلة من الهزائم والانتكاسات ، فكان مثقفا مهزوما تماما بعد ان جرده من كثير من القناعات فبدا «مطاردا» على الدوام في ذاته واحاسيسه رغم ان الاوضاع التي تواجهه لم تطرح بتلك الخطورة التي تبرر هذا الاحساس ، كما انه يشعر بعد سلسلة من الاعترافات ومظاهر السقوط السياسي برفضه لنفسه قائلا لحسون « كيف نطيق اظهار وجوهنا الصفيقة للناس ؟» ويستمر في هذا الهجاء المقذع لنفسه قائلا « والاجدر بمرتد فاشل مثلي أن يخفي وجهه عن الانظار لا أن يعرضه كبضاعة كاسدة » ، وهو عندما يبتغي الهروب مخرجا من أزمته هذه يمنحه تبريرا لكنه بالتاكيد ليس تبريرا مناسبا كالذي سوغ لفياض حنا مينه الاغتراب هربا من المطاردة مرحليا .. ان كريم الناصري يريد الابتعاد عن كل شيء .. حتى عن ذاته .. وضمن هذا التفكير المشلول بدا السفر مخرجا «يمنحه فرصة البدء» .. وعندما يكتب باسم مستعار فانه ليس كفياض « الثلج ياتي من النافذة » فهو لا يخاف مطاردة البوليس الرجعي قدر كونه يخاف « اظهار اسمه الملطخ الى النور ، انه بحاجة الى فترة تطهير قد تطول أو تقصر » ، وثمة مفارقة اخرى بين النموذجين ، فنموذج « الثلج ياتي من النافذة » ومن خلال محاكمة مستمرة لنفسه تجرد من كثير من الخوف والتردد ونزعات السقوط المحتمله ، وكان ان قتل احاسيسه المترددة بعد أن شعر أن (البرد ليس من الثلج) وانه (كان من الغربة) ، وتمكن حنا مينه من طرح فياض منتصرا على نفسه في النهاية جاعلا منه بطله المتكون

> « من مجموع التناقضات الانسانية المركبة وتشابكات الحياة المعقدة حيث يتجاور السلب مع الايجاب في الشخصية الواحدة » (٣٩) .

واذا كان بطل الربيعي قد بدا مهزوما يكرس هزيمته بالتمني وانتظار « البداية الجديدة » فانه من الجانب الاخر ومن خلال محاكمته لنفسه قدم نقدا لاذعا للنماذج المهزومة عبر كشف صريح للحوار الداخلي الذي كثيرا ما يتردد في عقلها الباطن ..

● مكانة «طواحين بيروت» في الرواية العربية وقضية الثورة :

لم يكن الروائي العربي توفيق يوسف عواد يريد ــ كما يبدو ــ تسمية روايته بهذا الاسم « طواحين بيروت » وكان بوده تسميتها « ارواح للايجار » ، ورغم ان هذا التخريج لم يات حسب اقرار اصدره الروائي نفسه ، لكن الملازم الاولى حملت في اسفل صفحاتها اسم الرواية السابق (أرواح للايجار) مشطوبا وكان الناشر (دار الاداب) راى في الاسم السابق غيبة بريق وانعدام اثارة فاثر ما هو اكثر بهرجة ورواجا في السوق ، فكانت الطواحين .. وكان بيروت ، رغم ان ذكرا كهذا لم يرد غير مرة على ص (١٢٦) ، حيث كانت تميمة « شخصية الرواية الرئيسة » قد :

> « تناولت بطاقة من هذه البطاقات المكدسة . دعوات الى محاضرات وندوات . طواحين بيروت المجعجة . « ولا راى طحنا » .

فكان الاسم شبه مفروض لا ينسجم مع تلك الدوائر المحورية التي اخذت تلتفت وتدور وتنهزم كجرذان مفزوعة « جاء ذكرها في الرواية واقعا ورمزا » تخرج من أقبية الصمت الممتدة في جوف رمزي رعد (الصحفي الشاعر ..) .

ان الحلقة الرابعة من الرواية هي الاكثر حركة ونشاطا والجزء الثاني فيها ــ رغم انه يتحدد على سرير روز خوري صاحبة البناية التي يستاجر غرفها رمزي رعد واخرون ــ لكنه يحفل بمشاعرة حادة حيث تتم محاسبة لاواعية لضمير « رمزي رعد » محاسبة عسيرة لكنها جميلة ، حيث يسقط اقنعة العديدين الذين يلتقي بهم في الرواية ، كما يسقط قناعه هو الاخر ، فكل الذين يطرحهم (في رؤية سينمائية امام عينيه في

لحظة يمتزج فيها التجلي العفيف بالانبهار امام مرأى الموت ممددا في شخص روز التي بدا الميل واضحا لدى الروائي لجعلها تمثل مكان احداث روايته اكثر من اي بلدة او مدينـــة جاء ذكرها في الرواية) مستعبدون بشكل أو باخر ، مستعبدون تماما ـ ولكن حسب طرائق مختلفة ـ ولكن هل كان رمزي رعد (الذي كان بعضا من الروائي بشكل واضح « فالمونولوج الداخلي لا يمكن ان يحفل بهذه الحرارة الرهيبة وهذا الدفق المشحون دون تعاطف فعلي بين الروائي ورمزي رعد) يرى الامور بوضوح ؟؟ هل كان يبصر الامور بموضوعية ؟ ان النماذج المطروحة في الرواية موجودة كارواح للايجار حتى الموت .. وموجودة بشكل بارز في « مجتمع بيروت » ولكن هل هي وحدها القائمة ؟ او هل هـي فعلا وحدها المؤثرة بهذه القوة والحدة ؟؟

بالطبع لا .. لكنها هكذا في ذهن الروائي الذي يرى حركة المجتمع والتاريخ بمنظار خاص جدا ..

ان الرواية تتوزع الى « أربع حلقات » تتداخل صورة وحركة حتى تكون نقطة التجمع صغيرة تختفي فيها كافة امتدادات الرواية الاجتماعية التي اراد لها الكاتب أن تنعكس بوضوح على حركة شخوصه .. وكان أن بدأ بالتالي حملته لتشذيب حتى شخوصه الرئيسين فيموت مـــن يموت وينتحر من ينتحر ويفشل في الحب من يفشل .. وكذلك في الزواج .. والتجربة .. حتى تقرر تميمة ان تذهب مع « الرجل » وتنسى نفسها السابقة « تميمة منصور » حيث تقرر المشاركة في الحرب « تحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التي ارتضاها المجتمـــع واطعنها بيدي . »

كانت هذه خلاصة «فكر» الروائي ، وهي عندما يطرحها لـ «كفهم» يصدره عن الممارسة الفدائية التي يختارها لـ (بطلته) تبدو خطـرة تماما ، فالعمل الفدائي يتمركز ويقوى ويتعاظم كوضع ثوري ضـــد الاحتلال ، وهو يقوم على هذا الاساس لممارسة ومقاومة الاحتـــلال الصيهوني ـ الامبريالي للارض العربية وليس « ضد الشرائع .... » ، ان هذا التخريج تتزايد خطورته بعد ان يكون الروائي قد اجهز في عدة اماكن وعبر حوار شخوصه « الذي يبدو موضوعيا ومجردا من الاغراض السيئة .. !! » على المقاومة ..

وفي هذه الحلقات ـ وبقدر ما يتعلق الامر بقدراته الفنية ـ يتكلم توفيق يوسف عواد ويرسم لغة ولوحات وياتي بعقد رئيسة وثانويـــة تشترك وتتشابك حتى يصعب التفريق بين بعد وافترانات الكلمـــة وبين ظلالها المصورة والوانها المتداخلة ، ولغته السهلة العذبة الجميلة وكلماته المتحركة التي تقفز وتثب وتهدأ وتستقر وتتنفس وتسمع تلتقي باشعار نزار قباني كما تلتقي ببعض افكار انسي الحاج ورينه حبشي ويوسف الخال بوضوح كبير يثبت كم هو الاقتران الكبير بين ما يريد توفيق يوسف عواد ان يقول وبين هذه المجموعة .. تماما كما هو التداخل وثيق بين هؤلاء وجريدة النهار .

قد تبدو الملاحظة شديدة الوطأة لكنها جزء من حقيقة تجد نفسها في « طواحين بيروت » ، فانتقاء اقتباسات من وسط هؤلاء دون غيرهم ليس امرا بريئا « انه تكنيك جديد في الرواية كاقتباس من وضع الواقع منسحبا على وضع الرواية » ، لكن هناك من تكلموا حول مواضيـــع طرحت في الرواية بشكل أكثر « علمية » و « صدقا » ، وتصح هـــذه المؤاخذة تماما ضد الرواية كما تصح مؤاخذتها على تصوير مجتمـــع لبنان وكأنه يخلو من الناس الحقيقيين .

ان انبهار السذج بشارع الحمرا ، وكون عدد كبير منهم تلتهمهم اللذة وتتقاذفهم الاهواء والتناقضات كتميمة بطلة الرواية وغير ذلك قضايا ثانوية جدا امام زعامة الواقع ، الواقع الكبير الذي يتواجد فيه شعب وقوى ومقاومة وصراعات فعلية بين قوى المقاومة والتقدم من جهة وبينها وبين اليمين الرجعي القذر جدا مروج الطائفية ومكرسها وعميل الاستعمار علانية .. صراع بين جماهير حقيقية وبين اعدائها .. لكن الروائي « يسخف » بتعمد واضح كل هذه وتكون السياسة عنده «لعبه» تافهة .. والنضال مشروع صبية .. والحياة جنس وملذات !!

انه لشيء مؤلم فعلا ان تكون رواية جيدة فنيا مكرسة بذكاء خاص ولباقة واضحة و « يسارية » خاصة جزءا من « الاخطبوط » الثقـافي لمنظمة حرية الثقافة .. حتى بدا ملحق النهار يفرض نفسه نزعة واتجاها على الرواية وكأنه يصرخ مؤيدا :

« هذا توفيق يوسف عواد واقعي .. صاحب رواية الرغيف المشهورة التي امتدحتموها كثيرا هل يكتب كذبا ؟ .. الجواب : لا . اذن اقتنعوا بانه يقدم لكم شيئا اصوليا .. هذه بيروت وهذا لبنان .. وهذه السياسة .. وهذا كـل شيء فاسكتوا وكفوا عن كل شيء » !!

ان اناس توفيق يوسف عواد يمثلون نماذج بورجوازية تماما ، بورجوازية وضعا وسلوكا ، وهي نماذج طافية على السطح حتى ضمن هذا التركيب الطبقي ، فهي نماذج « تأكل وتشرب وتنام وترتـــاح وتستبيح وتتحدث وتشترك بالسياسة كجزء من الترف .. وفي المظاهرات بالصدفة .. وجروحها عادية غير عميقة سرعان ما تندمل كالجرح عـلى خد تميمة »

انه فقط عندما يصف عدوان اسرائيل على المهدية والجنـوب يتحدث بلغة معبرة صادقة ، فيقول عن العدوان

« متجهما طلع الصباح .. تم الفاره .. ولا تنطلق في وجه اصحابها نامة ص ١٨٢ » و « كانت المهدية تحصي ضحاياها بالاخبار يتناقلها الناجون من ماتم الى ماتم في انحـــاء الضيعة .. ص ١٨٨ »

وحتى عندما أراد أن يطور مفهوم « الرفض .. » لواقع التخلف والتأخر في المجتمع والتعليم والنكسة جاء « تطويره » قبانيا صرفا ، حيث بدا ذلك شبيها بـ « هوامش على دفتر النكسة » فكل ما يقـوم يشعل في قلبه النار فيغضب ويثور ويشتم ويشكك ولكن دون تحليل علمي لواقع الامور والنكسة ، وهذه الرؤية القبانية « التذمر اللامجدي الذي يجعله يقود الى شبه وعي سياسي تارة والى رفض سلبي مهزوم تارة اخرى » طبعت رؤى الرواية في أكثر من مكان ، كذلك سادت لحظات التسليم بوحدة الذات .. سائدة بشكل غريب .. وحتى بالنسبة لـ (بطلته) بدا الامر كذلك ، فهي منذ البداية ليست على وفاق مع امها ، وليست كذلك مع روز وأكرم وهاني ورمزي رعد « رغم التسليم باوامره الى حيث يطارحها الجنس » ولا جابر نصور .. ولا حسين القموعي .. ولا العمل الفدائي ، وبدت محاولات تجريدها من نفسها السابقة في الصفحتين الاخيرتين ركيكة ومفروضة علاوة على أنها ايضا بحث عـن مخرج ولم يكن طريقها هذا متبلورا كسلوك واع مسؤول .. وبالعكس كان هذا (الحسم) للامور تكريسا لـ « اجتهادات » تريد نسف روح التنظيم والانشداد الواعي للجماهير ازاء قضية الثورة .

وبالضبط اراد الروائي أن يطرح حركة «ذاتية» الرواية ، حركة معزولة عن « الاحداث » من ناحية التفاعل الفعلي ، مستعينا بما قاله هنري ميلر وثبته هو نفسه في مقدمة الحلقة الرابعة :

« تصور ، تصور أن ليس امامك الا مصيرك .. »

فالمصير الذي تعنى به الرواية ليس مصير مجتمع ، ليس مصيـر أمة ، بل مصير اناس محدودين ، اناس حتى عندما جعلهم يجتمعـون ويوجدون « حزب الاصحاب » كانوا دون مستوى الاحداث ، اناس يجدون أنفسهم متخلفين ازاء الاحداث ، حتى أن هاني الراعي « الذي أزد له ان يكون قائدا .. » فوجيء بموكب تشييع الفدائي يصبح مظاهرة كبيرة ..

وهو يمضي يضرب بـ (فأسه) لتمزيق التنظيم السياسي : فاذا كان اليمين ليس بحاجة الى تنظيم ما دام محكوما بمصالح مشتركـة وتوحد طبيعي منسجم ضد الجماهير واحزابها وتطلعاتها فلماذا يسمح لليسار بذلك ؟ ان تنظيم اليسار يشكل خطرا فعليا على مصالح اليمين ، والوعي السياسي الملتزم يشكل مشعلا يلهب وجوه اليمين الرجعي .. ولهذا فاذا كانت مهاجمة اليسار علانية عسيرة لماذا لا يسفه التنظيم .. والسياسة ؟؟

كان هذا تخريج اساطين فكر منظمة حرية الثقافة التي جهدت نفسها لكي تبدو « موضوعية جدا » ولكن لتسفه ما تريد اسقاطه .. يجوز أو لا يجوز خضوع الرواية لدائرة المنظمة المذكورة .. فالمسألة قد تكون « عفوية » ، لكن هذه العفوية مدانة ايضا لانها جزء من تفكير الروائي ..

ان السياسي المطروح في الرواية هو اكرم الجردي الذي لا نعرف عنه اكثر من كونه واحدا من دهاقنة « البيروقراطية » ضمن ماكنة الحكومات الليبرالية « اليمينية » ، وهو وخصومه لا يخوضون صراعا خارج حدود « المصالح والامتيازات » الخاصة والتي لا تمت للشعب بصلة .. وحتى اذا كان قد اراده يبدو غير ذلك (لتسخيف العمل السياسي) فهو قد بدا يحمل اسمه « السياسي » عبثا ، انه ليس سياسيا ..

صحيح أن الروائي من حقه أن يكتب عما في ذهنه لكنه عندما يكتب اكثر من عشرين « عقدة صغيرة » داخل لوحة روايته ويجمع في داخلها الاف الاشخاص « اجتماعات ومظاهرات » اضافة الى شخوص حركة الرواية فهو يريد أن يقدم صورة لـ « مجتمع بيروت الحديث » وبالتالي فان مهمة كهذه ضمن رؤيته الروائية الفنية (وهي منح الواقع المادي تجسيدا أكثر عبر استخدام أدواته الفنية بمهارة) تفترض أن تكون الصورة حقيقية في الطرح والمعالجة وتجسيد الكتل البشرية بحيث يبدو ثقل وجود مزارعي التبغ المناضلين من اجل القوت .. المدرسين .. الطلبة .. العمال عامة .. أو الاحزاب المناضلة ، الاحزاب المنظمة وذات الخط الايديولوجي والنضالي الواضح والتي تمقتها جريدة النهار بالتأكيد ، أو تحب ان تدس ضدها ما تقدر عليه على الاقل .. تماما كما توصي « منظمة حرية الثقافة وفرانكلين .. » ! !

وعندما يريد أن يكون الروائي « امينا » في طرح (سلبيات العمل الفدائي) بواسطة شخوصه فان الامانة الاساسية هي ان يذكر عظمة العمل الفدائي ضمير الامة العربية ووجها النضالي .. ان يذكر ايجابيات العمل الفدائي .. الا يكتفي بـ « طرح مشاعر تميمة وهي تشيح بوجهها عن الفدائي حامل الكلشنكوف ذي الثياب المزركشة .. » يعني بذلك بدلة الموت » .. الا يكتفي بالدس عن طريق « تعظيم » الادوار السيئة التي يلعبها المسيئون امثال « حسين القموعي » عندما يجمعون تبرعات كاذبة .. ان مثل هذه النماذج ـ كما نفهم ـ قليلة جدا ، وهي لم تسلم من حساب المقاومة العسير .. يوجد بالطبع من لا يريد التضحية فعلا لكن هذا « النموذج » فرزته طبيعة المواجهات الحاسمة .. وانكشف امره :

لكن وجه المقاومة المشرق يقف متحديا صامدا يمنح الثورة استمرارها ويسقط من يسقط على الارض المحتلة .. والنظام الاردني ينفذ مجازره الواسعة .. واخرون ينفذون عمليات مشابهه وحسب تعليمات مباشرة من « مال كافن ، وسيفير ، واوكونيل ، وهشام لطفي وناتسيوس وجون سيدال مدير المخابرات الامريكية في لبنان .. والمستر بانكي .. وروبرت وايت .. وهنري كامب .. و .. و » ٣٩) .

ان « الامانة » لا يمكن ان تكون عرجاء بهذا الشكل الفاضح ، والا فهي ليست كذلك ، وهي يمكن ان توضع حينئذ ضمن المحاولات التي نشطت « سياسيا » و « دعائيا » بعد طرح مشروع روجرز حيث اصبح التركيز على «الصغائر» مسعى لتبرير «كبائر» الاعمال ضد الفدائيين .. وكان أيلول ... وبالتأكيد فان « الصدامات » التي حصلت وتحصل في الاردن وبعدها في « لبنان » ليست « اقتتالا حقيرا » كما يقول ربنه حبشي وصحبه في ملحق النهار (واقتبست الرواية ذلك على ص ٢١٧) لان الاقتتال يعني ان « الطرفين » يودان ذلك ويسهمان في حين ان «ذبح» و « قتل » المقاومة كان مثبتا ضمن خطة مشروع روجرز وهي خطة واضحة لم تتحرج حتى الصحف الامريكية من التأكيد على « بند تصفية المقاومة » فيها ..

هذه الملاحظات بالطبع لا تعني اسقاط كل ما جاء في الرواية : لانها تحفل بتسجيلات مطروحة بلغة شعرية حركة تماما تتفاوت بين التلميح والتصريح ، والسؤال والجواب علنا وسرا في الباطن وفيها يطرح الكاتب ضمن حوار شخوصه ملامح التوزع والفرقة الطائفية و .. كما انه بالتأكيد ولج ميدانا واسعا وهو يطرح « وضعا » جديدا يحفل بتمثيل جديد لواقع القوى المتصارعة ، وهو يؤكد خارج الشخوص جماهير طلبة .. وجماهير فلاحي الجنوب الذين يطالبون بالسلاح .. جمهور يرفض المماطلة والتسويف والكذب .

لكن ممثلي هذا الجمهور يغيبون عن حركة شخوص الرواية الرئيسين ، ورغم ان قارىء الرواية يشعر ان الروائي يريد ان يدخل الجمهور في الرواية والفدائيين والواقع السياسي الجديد لكن هذا يتم عبر تصور مسبق وايمان بشخوصه و « ضرورة تقليب » ما يريد وهكذا بدا هؤلاء الشخوص مجرد مجموعة من الهامشيين جدا .. والمزورين .. فرمزي رعد داعية الهرج لا يعرف عن الثورة غير اسمها .. وهو يقدر على اصطياد « تميمة » والتحدث معها في الغزل ومطارحتها الغرام اكثر من اي شيء اخر .. واكرم الجردي .. لا يعرف غير « الدسائس » الصغيرة لاصطياد الفتيات .. وعن السياسة يعرف « لعبة الانتخابات » و « المكاسب » .. ولم يستيقظ ضميره الا «جنسيا» فقط بعدما صدته تميمة .. وروز .. لا يهمها شيء قدر « خرائط عمارتها الجديدة » .. وجابر تصور اصطياد البغايا والتزوير والنصب .. وزنوب نعجة مضطهدة تخدم روز والسمسره .. وتعاني من انعكاسات هذا الوضع فتحمل من جابر .. ولم يسعفها وينجدها احد بل يتعاقب عليها ثلاثة أخرون .. وتنتحر .. وهاني « يريد ان يكون سياسيا في ذهن كاتبه فقط » اما في الخارج ففارغ .. لا يعرف غير الانس والسيارة والطرب .. هامشي رغم ان الروائي أراده في قلب الاحداث .

ان عالم توفيق يوسف عواد يبتدىء بسؤال مستعيرا اياه من عبد الله القصيمي :

لماذا يموت الصباح وتنتحر الشموع ؟ ويمضي هكذا دافعا بتميمة القروية الجميلة القادمة من الهدبة الى بيروت (حيث تريد امها رؤية جابر ابنها الذي انقطعت عنها اخباره) وتميمة تهمها رؤية بيروت .. فبدت منجذبة نحوها .. نحو « شارع الحمرا » بشكل خاص !

وهكذا كانت تعلن تجردها من « واقعها » وهي ترفض البقاء « معاشيا » مع امها :

« لن اقضي حياتي في هذا القن مثلك اكرامالك ولابنك ص٨»

واصبحت تميمة لولبا من خلاله تلتف هياكل الرواية التي اريد لها أن تكون صورة للمجتمع اللبناني الحديث ، وجعل من دخولها بيت روز خوري « التي فرت مع عشيق لها وسكنت الحمرا واجرت تاكسيات .. وغرفا للمستأجرين .. وقوادة على مستوى عال » بداية لسلسلة من « المغامرات » فرمزي رعد يوده لو يخطف هذا الجسد القروي الممتلىء .. وروز تعد الجسد لاكرم الجردي .. وزنوب تنظر له بشغف ..

في كل هذه اللقطات يبدو الروائي ممتلكا للغة رائعة ترقص بشغف وتفاعل خاص مع حركة قلم الروائي ، ويكتسب نزوعه «الواقعي» ـ مع تثبيت الاعتراض على هذا الاحتيال على الطرح الواقعي ـ عمقا خاصا بحتم اعتماده التكنيك السينمائي في الرواية ..

هذا الامر يجب الا يقودنا الى نسيان حقيقة انه سطا على ذهن القارىء ، تماما كما يسطو نزار قباني على ميل الناس ايام الازمات للرفض (الاني) و « التعميمات الحادة » .. وما قاله كلاهما يدور حول شباب البورجوازية المترفة ولها ..

واستعانة الروائي بالتقرير الذي نشرته مجلة اوتلوك حول موقف الطلبة من الطائفية والتقاليد وما الى ذلك رغم انه يريد ان يؤكد فيه « وضعا صحيا واعيا » ، لكنه عندما يريد « اصطياد » حكاية « النخبة التي ستصنع المجتمع الجديد ص١١٨ » يهتم بقضية اصبحت معروفة بعد ١٩٦٨ .. فبعد ان مارس الطلبة دورا واعيا في اوربا ضد ماكنة النظام الرأسمالي واصبحوا قوة لدعم نضال العمال سعت الدعاية الاستعمارية وبلباقة خاصة الى تشويه هذا النضال وحرفه عن جادته وذلك بـ « التعامل مع الطلبة كطبقة تارة .. وهذا خطا لانهم يمتدون في الطبقات الاجتماعية الاخرى .. وتارة يتعاملون معها كنخبة تقود حركة التاريخ .. والهدف بالطبع الغاء دور الطبقة العاملة وقتيا بواسطة مثل هذه اللعبة » .

اما بخصوص المجتمع العربي فان السعي لتكريس مفهوم « النخبة الاجتماعية » يقترن بنشاطات واسعة بذلتها موسسة فرانكلين في هذا

المجال .. وروجت لها دور نشر عديدة .. وبالتالي فان حكاية «النخبة الاجتماعية» نشم من خلالها نظرية المجتمع الصناعي الجديد التي جاء بها منظر الراسمالية وولت روستو .. وغولبرايت .. وهي نظريات تستهدف ضمن ادعاء الموضوعية والتقدم تقويض او تجميد الصراعات والتناقضات القائمة تاريخيا في المجتمع ..

ومثل هذا الاقتباس الخطير الذي طوره الروائي في « حزب الاصحاب في الوسط الطلابي لجماعة هاني الراعي قاده الى اقتباسات اخرى لا تقل خطورة كاقتباسه عن « تعميمات نزار قباني » ليبني عليها فيما بعد سلوك بطلته تميمة ، فقباني يقول في وست هول « الجامعة الامريكية » :

« نريد أن نخلص جسد المراة من المزايدات الاخلاقية والعنتريات . فالرجل الشرقي يربط كل اخلاقياته بجسد المراة .. » و هو « يسرق ويزور ويقتل » وعندما يجد مكتوب غرام عند اخته أو ابنته « يذبحها كالدجاجة ويلقي قصيدة شعر أمام قاضي التحقيق » .

مثل هذه الكلمات تثير التصفيق لان فيها سحر التصريح بتخلف المجتمعات النامية في ميدان علاقات كهذه لكنها عندما تطرح الانسان الشرقي على اساس انه « يسرق ويزور ويقتل ... » تتجنى كثيرا .. اذ ماذا يقول قباني مثلا عن ماكنة الامبريالية .. وهي ماكنة كبيرة غربية (اوربية وامريكية) تقتل بالجملة وتسرق .. وتزور وكل شيء ..

ان هذه التعميمات تبدو مقنعة كثيرا لو اقرنت باخرين في الغرب وامريكا يسرقون هذا « الشرقي » و « يزورون » ضده ملايين المرات .. كما يفعلون مثلا في عقد « امتيازات النفط ... » ويمارسون ابشع الاساليب ضده .. وبسبب سرقتهم وتزويرهم واحتيالهم ونهبهم تبقى المجتمعات الشرقية « متخلفة » .. والتخلف الذي قاله نزار بعض منه فقط ..

انه امر مؤلم فعلا ان تكون كلمات مترفي البورجوازية المثقفين طرية طراوة الجنس نفسه وندية كالويسكي .. وجميلة كالوان الاقمشة الزاهية التي يرتدون لكنها دوما مترفعة عن الخبز والحرية رمزي النضال العربي .. وعندما تضطر للكتابة عنهما تجف الكلمات وتموت ..

ويمكن للروائي ان يقول انه اقتبس عن نزار هذه الكلمات فقط كتكنيك جديد من جهة .. وكلمات مسايره لسياق الرواية من جهة اخرى .. هذا صحيح .. لكن هذه « المسايرة » أصبحت في الواقع « مهيمنة » على « تفكير » الروائي .. فتميمة بعد كل شيء طرحها المؤلف كواحدة تحاصرها « الظروف » و « التقاليد » وتعاني من « حسين القموعي » وغيره .. وبعد جولة كهذه تشعر بصعوبة الاستمرار مادامت معرضة لطلقة من اخيها الذي يطاردها بعدما تكشفت له علاقاتها فتقرر ان تذهب مع « الرجل » ويعني انها تطوعت في العمل الفدائي ..

ان هذا البناء سيء ومرفوض .. وهذا الانتماء الذي يريد الروائي تكريسه مرفوض لانه « يشوه » الانتماء النضالي الفعلي للجماهير العربية .. انتماؤها الحتمي للثورة ضد الاحتلال .. وضد القهر والاستغلال وليس للثورة ضد « الثار » ثانوية ازاء هذه القضايا الرئيسة .. والانتماء للثورة ليس « رد فعل ماساوي » وليس « سلوكا حاقدا » كما تكرسه الرواية في صفحاتها الاخيرة وهي تدفع بـ «التميمة» لتكون ما تكون ولكن ليس في قلب الثورة التي تتفجر في الوطن العربي ..

بقية هذه الدراسة :
« الرد على واقع النكسة في الرواية .. »

(١) الاقتباس عن الاداب ـ اذار ـ ١٩٦٢ (نجيب محفوظ والفلسفة) بقلم معن زياده .
(٢) د . احمد هيكل (نجيب محفوظ بعد المرحلة الرمزية) مجلة الهلال عدد شباط ١٩٧٢ ص ٩١ (على اني لا أميل الى العديد من المبالغات التي اوردها الكاتب المذكور والتي دعته بالتالي أن يصف نفسه (شمعة) ومحفوظ « نور الصباح ») .
(٣) نجيب محفوظ (مقابلة معه) الموقف الادبي تشرين ثاني ١٩٧١ .
(٤) معن زياده ، الاداب ، اذار ١٩٦٢ .
(*) « طرحت ازدواجية السلوك بشكل جيد عند « غانم الدباغ » في « ضجة في الزقاق » حيث الشيخ يونس يمثل الازدواجية الرهيبة . لكن هذه خاضعة لتوجه خاص هو التسلل داخل التنظيم الثوري ..
(٥) نبيل راغب ، قضيّة الشكل عند نجيب محفوظ ، القاهرة ، المؤسسة المصرية ١٩٦٧ ، ص ١٥١ .
(٦) محمود أمين العالم ، تأملات في عالم نجيب محفوظ ، ١٩٧٠ ، بيروت الهيئة المصرية ، ص٥٩ .
(٧) نبيل راغب .. ص١٢٨ .
(٨) صوفي عبدالله (المومس في قصص نجيب محفوظ) الهلال ، عدد ١٩٦٥/١١ ص٥٤ .
(٩) المصدر السابق . ص٦٠ .
(١٠) احمد عباس صالح (حول فكرة البطل التراجيدي والعصر الحديث) الكاتب ـ تشرين ثاني ١٩٦٨ (القاهرة) .
(*) في الجزء الثاني من هذه الدراسة نوقشت هذه الرواية من زاوية الموقف والتفكير .
(١١) جورج سالم ، محمد ديب في ثلاثية الجزائر ، الموقف الادبي العدد الثاني ـ حزيران ـ ١٩٧٢ ص٦٥ .
(١٢) الدكتور عبدالرحمن ياغي ، الجهود الروائية من سليم البستاني الى نجيب محفوظ ، دار العودة ـ الثقافة ، بيروت ١٩٧٢ ص٩٨ .
(١٣) المصدر السابق ، ص٩٨ .
(١٤) نقلا عن عبدالرحمن ياغي « نجيب محفوظ في حديثه مع احمد أبو كف الهلال شباط ١٩٧٠ » .
(١٥) وفي رأيي هذه خلاصة موقف محفوظ في هذا الانتصار الروائي في (اللص والكلاب) .
(١٦) عوني صادق « نجيب محفوظ عملاق ورؤيا بورجوازية » دراسات عربية عدد تموز ١٩٧٠ ص٤٦ .
(١٧) احمد عباس صالح (قراءة جديدة لنجيب محفوظ) الكاتب عدد ٥٩ شباط ١٩٦٦ ص٦٧ .
(١٨) ص٦٨ .
(١٩) المصدر السابق ، ص٦٩ .
(٢٠) اليد والارض والماء (ذنون ايوب) .
(٢١) عمر الطالب ـ الرواية العربية في العراق ، ١٩٧١ ، مطبعة النعمان ، ص ٩٢ ،
(٢٢) المصدر السابق ، من ٢٩٥ .
(٢٣) ضجة في الزقاق ، ١١٤ .
(٢٤) المصدر السابق ص ١١٦ .
(٢٥) ص ١١٦ .
(٢٦) الرواية ١٥٥ ـ ١٥٦ .
(٢٧) عن نبيل راغب « قضية الشكل » ص ٢٥٣
(٢٨) دراسات عربية (عوني صادق ص ٤٨) .
(٢٩) الدكتور عمر الطالب ، الرواية ، ٢٣٠ .
(٣٠) ترجمة ذوقان قرقوط (دار جاليمار باريس ١٩٦١) .
(٣١) صالح الطعمه (المسالة الفلسطينية في الادب العربي الحديث) مجلة شؤون فلسطينية رقم ١٢ آب ١٩٧٢ .
(٣٢) الياس خوري ، البطل الفلسطيني في قصص غسان كنفاني ، مجلة شؤون فلسطينية ، عدد ١٣ . ص١٧٦ .
(٣٣) الصمت والمطر لحليم بركات ، مجلة شعر بيروت ١٩٥٨ .
(٣٤) الياس خوري ـ المصدر السابق ١٧٩ .
(٣٥) رواية الفلاح ، عبدالرحمن الشرقاوي ، الطبعة المصرية ص١٩٠
(٣٦) فاروق يوسف اسكندر ، مولود فرعون من ثوار الاوب الجزائري ، الفكر ، عدد ٣٠ ، اب ، ١٩٦٧ ص٩٢ .
(٣٧) غالي شكري ، الرواية العربية في رحلة العذاب ـ القاهرة الطبعة الاولى ، ١٩٧١ ، ص٢٤٢ .
(٣٨) عبدالرحمن مجيد الربيعي (الاداب) ص٥٤ .
(٣٩) غالي شكري (الرواية العربية ...) ص٢٦٠ .
(٤٠) راجع مجلة الهدف العدد ١٩٠ شباط ١٧ ، ١٩٧٣ .

الفن والاشتراكية

الدكتور عفيف بهنسي

يمتاز العمل الفني عن العمل العادي فيما يشتمل عليه من ابداع وجدة ، وقد يتضمن العمل العادي بعض صفات العمل الفني أو قد ينخفض العمل الفني الى مستوى العمل العادي ، وهذه اعراض كثيرا ما طرات على العمل بذاته .

ولكن ارتباط العمل الفني بالابداع تطلب دائما نصيبا من الحرية ، ولقد ازداد هذا النصيب في اعمال الفن الحديث منذ ظهور الوحشية في بداية هذا القرن ، حتى ظهور الفن الحركي والسينمائي ، مرورا بالتجريدية التي سارت الى ابعد شوط فى الغاء المضمون .

وهكذا انحرفت وظيفة الفن عن طريقها ، فلم يعد الفن وسيلة للتعبير عن الجمال بعد أن ظهرت مغامرات لا حد لها من خلال نفايات المعادن وملصقات الاتربة وقصاصات الاوراق المهملة .

ولم يعد الفن سبيلا للثقافة وقد وصل العمل الفني الى نقطة الصفر كما يقول (هويغ) ، وخاصة عندما نرى انفسنا امام لوحات ناصعة لا تحتوي على اكثر من شق بموسى حادة .

وخرج الفن عن نطاق الانسان ، ومضى بعيدا عن همومه واهدافه ، لكي يظهر (الفن ــ النزوة) الذي تجاوز ايضا حدود الفن للفن .

أمام هذا المآل كان لا بد للمرء من أن يعترف بأزمة الفن ، وهي ازمة حادة لم تجد لها حلولا وان كان الاتجاه الجديد سيؤدي الى تغيير جذري في خصائص الفن التشكيلي ، فيجعله متداخلا مع الفنون التطبيقية والاستعمالية ، ومتداخلا مع الفنون الضوئية والسينمائية . بيد ان الفن التشكيلي سار دون ان ترفده نظرية او ايديولوجية ، بل ان ما كتب في فلسفة الفن وعلم الجمال لم يتجاوز حتى الان حدود التحليل والتعريف .

وبشكل موازٍ لهذا التطور السريع الذي تم في بنية العمل الفني ومضمونه كان ثمة تطور في بناء ايديولوجية اشتراكية في الفن ، مرت بمراحل مختلفة حتى اخذت شكلا واضحا مع الايام .

والحق ان علم الجمال لم يلق الاهتمام الذي يستحقه في بداية ظهور التفكير الماركسي ، ذلك لان كارل ماركس لم يسع الى [illegible] فلسفة خاصة بل الى تقديم تفسير جديد للواقع التاريخي وللعلاقات الانسانية ، [illegible] فلسفته [illegible] الميتافيزيقية ، وعندما تصدى للفن [illegible] [illegible] لا علما او معرفة ذات صفة خاصة ، [illegible] [illegible] [illegible] المعرفة التي عرضها ، ومع ذلك [illegible] [illegible] [illegible] الاشتراكيين على المستوى [illegible] [illegible] . واصبحت آراؤه الاساس النظري [illegible] الاشتراكية .

ان محتوى الفن عند هيغل هو (الفكرة) ، وهي ليست مجردة بل هي التي تشكلت في الواقع واندمجت فيه . ولكن الواقع يصاغ بشكل يتناسب مع مفهومه . والفن شكل من اشكال انتاج الانسان لذاته .

وقد اخذ الاشتراكيون بالفكرة التي تتمثل في تعبير الفن [illegible] صيغة من صيغ علاقة الانسان بالعالم ، [illegible] من [illegible] مبدأ البراكسيس اي انتاج الانسان بواسطة الجهد الانساني . واستنتجوا من ذلك ان [illegible] [illegible] لا يمكن ان يكون نظريا مثاليا ، او مقصورا على ذاته . [illegible] [illegible] [illegible] يتمتع بأسمى صفات العمل الرفيع ويرتكز على مجموع العمل الانساني . والفن هو [illegible] التي [illegible] ذاته في حرية كاملة . ويحتاج الانسان [illegible] [illegible] [illegible] كل ما يختلج في القلب الانساني . [illegible] [illegible] [illegible] فكرة لامعة تتمثل فيما يسمى بالباتوس . والباتوس هو تلك القوى العاملة القائمة [illegible] [illegible] [illegible] في استقلالها الداخلي ، انما تلك التي تعيش في صميم الانساني وتحرك النفس الانسانية في اعماقها . وبمعنى آخر ايضا فان الباتوس [illegible] [illegible] [illegible] شخصيا .

ولا [illegible] [illegible] [illegible] هذا التعبير الالماني الجذاب [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] صورة مبدئية . يفسر الباتوس علاقة [illegible] بين الفرد والاخرين ، بينه وبين الاحداث [illegible] ومشاكل العصر ومشاكل الامة ، وهذه العلاقة لا تغيب [illegible] الا في حالات استثنائية ذلك ان الانسان موجود ضمن قضية وليس بامكانه الخروج عن قضيته التي تفسر طريقة فهمه للحياة والواقع وطريقة سلوكه . والقضية هي الباتوس ولكل انسان باتوسه ، والفنان مرتبط في [illegible] وبقضيته بهذا الباتوس الذي يصله بالعالم من طرف ذاته ومن خلال رؤيته الخاصة ، اي من خلال وعيه وعمله [illegible] . ولكن توتر الباتوس ليس واحدا في جميع الظروف ، فقد تصاب الرؤية الفنية بنوع من الفكرة الثابتة التي تشوه الباتوس وتبعد الفنان عن مفهومه وتقربه من المدارس او المقلد او المزين ، وقد تصاب هذه الرؤية بعلل ذاتية او اجتماعية ، كأن تتسم الرؤية بالتجريد او الفصام (البارانويا) او ترتبط بتقاليد الطبقة المسيطرة ، الطبقة الاقطاعية او البرجوازية او الدينية . وهكذا انحرف الفن احيانا ، لان فكرة الباتوس لم تكن اساسا للنقد الفني المتبع ، بينما اصبحت اساسية في الفن الاشتراكي . وهي اذ اعتبرت الفن شكلا لقضية انسانية فان هذه الرابطة بين الشكل (الصورة او اللحن او المنحوتة) وبين المضمون اي (الباتوس) رابطة داخلية عضوية ، فليس من الممكن فصل اي فن عن قضيته كما يؤكد الناقد المجري لوكاش ، والفن المجرد من القضية هو فن شكلي . فن بدون روح لا يلبث ان يسقط كما تسقط الاشياء البالية بعد استعمالها .

وهذه الرابطة بين الشكل المضمون ، او بين الفنان وباتوسه ، هي رابطة اساسية بل هي وحدة قائمة في شخص كل فنان .

واذا كان لكل انسان باتوسه فان باتوس كل فنان يبقى اكثر وضوحا واهمية لانه متمثل في اعمال موجهة الى قطاع كبير من الناس . ومن هنا كان دور الفنان خطيرا جدا في نطاق النظام الاشتراكي ، بل ان فكرة الباتوس هذه ، تفرض نفسها على اي فنان مهما كانت نزعته ، وتصبح مقياسا لفرز الفنان المزيف عن مجموعة الفنانين الاصيلين .

وهكذا يبدو العمل الفني صورة عن الرابطة التي تربط الفنان بالانسانية لان مقياس العمل الفني هو البراكسيس اي انسانية العمل الفني ، او الباتوس اي موقف الفنان من العالم . ان ارتكاز الفن الاشتراكي على هذه المبادىء قد اوجد حلا لمشكلة هامة من مشاكل التذوق والنقد الفني ، ويكفي القول من ان المتذوق امام اي عمل فني ، يريد ان يبحث عن ذاته التي يعرفها بوضوح ، او التي يسعى الى معرفتها من خلال القضايا الكبرى ومن خلال مستوى العصر ومن خلال مواقف الاخرين .

ونحن نعلم ان اجمل لوحة فنية هي اللوحة التي تمثل اقرب الناس الينا او تمثل آمالنا ومستقبلنا . او تلك التي تعبر عن المثل الكبرى التي نغشدها ، كالجمال والخير . ولعل الآلهة الاغريقية ما كانت لتعبد لولا انها تعبر عن المثل الانسانية في القوة والحب والخصب والحكمة . . .

وبهذا المعنى فأن العمل الفني بالنسبة للمتذوق

هو نوع من **(التجلي الذاتي) وعندما يتخلى الفن عن** هذا الدور ، ينفصل نهائيا عن المتذوق ويصبح غريبا وخاصا بذاته ، وهذه هي خصائص الفن للفن . ويبدو التجلي اساسا واضحا جدا للحكم النقدي الذي كان يتعثر دائما في متاهات الهوى الشخصي او العقد الانشائية .

بيد ان (التجلي) في الفن يبقى محدودا بالحواجز القومية والتاريخية وبالتقاليد،لانه كلغةلابد له من ان ينطبق مع الروح السائدة في دائرة قومية معينة . هذه الروح التي كونت اللغة ، لغة النطق ولغة الصورة ولغة اللحن ، وهذا ما نعبر عنه **بالاصالة** فالعمل الفني الذي تتجلى فيه شخصية الامة هو العمل الاصيل .

وتنقلنا هذه الافكار الى نتيجة هامة ، وهي ان **اشتراكية الفن لا تتناقض مع قومية الفن** ذلك لان باتوس كل فنان هو قوميته ، وانما يرتفع الباتوس الى المستوى الانساني من خلال الموقف القومي ومن خلال قضية محددة . ولعل لوحة «الفارنيكا» التي لخصت موقف بيكاسو القومي ، هي التي رسخت اصالة فنه ، وجعلته واسع الانتشار مقبولا من اوسع دائرة انسانية عرفها التاريخ على ما فيه من غرابة وبدعة .

وليس من شك ان الاعمال الاصيلة هي التي تفرض نفسها على التاريخ ، وتنقل مضمونها الى خارج الحدود القومية لكي تصبح قضية انسانية مشتركة .

بيد ان تفسير الفن على انه نوع من التجلي الذاتي قد يؤدي الى ربط العمل الفني بالمنفعة . ومع ان غاية اي عمل هو المنفعة الا ان التقدم الحضاري وانتشار الوعي الثقافي يوسعان مفهوم المنفعة لتصبح شاملة لاهداف كبرى اكثر انسانية واوسع مدى .

فالبراعة في الاداء . والموهبة في الابداع ، والقيمة التذوقية العالية ، كلها مقومات اساسية للعمل الفني ، ولكن الفنان يتحمل الى جانب مسؤوليته الفنية مسؤولية ثورية ذلك لان هدف الابداع تغيير العالم تغييرا شاملا . ولكي يكون هذا التغيير مبررا لا بد للفنان من فهم واضح لجميع المشاكل والتناقضات القائمة والتي يسعى الى تغييرها .

ان العمل الفني عمل استهلاكي وتاريخي ايضا ، فهو استهلاكي لانه مبذول من اجل الناس الذين يبحثون عن منفعة معينة فنية . وهو تاريخي لانه مكرس لجميع الاجيال المتعاقبة وليس لجيل واحد من المستهلكين . وبهذا المعنى فان ارضاء رغبات السوق الفنية الراهنة امر يتعارض مع طبيعة العمل الفني ، ويعرض هذا العمل الى الانحراف او الى التخلف والانحطاط ، ونحن مازلنا حتى اليوم نرى امثلة يومية على ذلك في اسواق الاعمال الفنية حتى باتت «تقليعات» الفن الحديث هي المقصودة لذاتها وخرجت القيمة الفنية كما خرج المضمون الفني عن ان يكون مقياسا لعمل الفني .

ان الصفة التاريخية التي يتمتع بها العمل الفني تجعله ايضا موجها الى جميع الناس على اختلاف مستوياتهم ، لان الفنان الاصيل هو الفنان الذي اقام فنه من خلال مواقف الناس ومن خلال مشاكلهم وآمالهم . وهو لا يتجه الى ارضاء اذواقهم او الى ارضاء نزواتهم كما هي مهمة اصحاب الاعمال التجارية التي تبحث عن منفعة متبادلة بين البائع والمستهلك .

لقد فرضت السوق الماركنتيلية الفنية نوعا من الزبائن لا يشترون المتاع او الاثر الفني شغفا به بل رغبة في ارتفاع قيمته مع الايام ، او رغبة في استجلاب الشهرة او سعيا وراء الطرافة والتندر ، مما شجع الفنانين على تقديم التافه الشاذ من الاعمال الفنية ، وهكذا فان نوعا من التأثير المتبادل بين العرض والطلب في السوق الماركنتيلية ادى الى انحراف الفن والى تشتته

ويعمد الفن الاشتراكي الى تحقيق سلامة الموضوع، لما له من تأثير على الذات ، وتبدو العلاقة مرهفة جدا بين الذات والموضوع في العمل الفني ، فعندما يلتزم الفنان باتوسه فانه يقدم عملا (تتجلى) فيه ذات المتذوق . ويتعلق المتذوق بقوة بعمل يتجلى هو فيه ، ومن هنا تنشأ هذه العلاقة التاريخية بين الذات والموضوع .

ويبدو دور الفنان الاشتراكي دقيقا جدا ، فهو لكي ينجح في عملية (التجلي) يقتضى ان يكون مستوعبا تماما للقضية العامة ، فلا يكون موقفه تمثيلا بل تعبيرا عن عقيدة وايمان .

ان غاية الفن الاشتراكي ان يوسع نطاق المتذوقين في المكان والزمان . بمعنى ان الفن يجب ان يدخل الى نفوس اكبر قطاع ممكن من الجماهير ، ويجب ان يستمر مع اكبر عدد ممكن من الاجيال المقبلة .

ولهذا كان لا بد من انهاء عهد العمل الفني المخصص للافراد . لانشاء العمل الفني المخصص للجماهير ، كالنصب في الشوارع واللوحات الجدارية على المنشآت المعمارية ، والمسرح الجوال في الشوارع والارياف والموسيقى الرفيعة تبث من خلال المكبرات الموزعة في جميع انحاء البلاد . ذلك لان الفن في المجتمع الاشتراكي يحمل مسؤولية ثورية كبرى فهو يحافظ على توتر الروح القومية ويقوى التحامها بالقضايا العامة كما يدعم النزوع نحو البناء والتقدم .

ان عظمة تولستوي في انه استطاع ان يعكس التطلع الناضج الى الافضل ، والرغبة في التخلص من اوهام الماضي .

وعظمة بيكاسو في انه اشعل الثورة ضد سيطرة الطبيعة على الفن ، وفتح الطريق الى الموقف المتحرر الذي يقول كلمة المستقبل من خلال الفن .

لقد اجج بيكاسو الثورة والى الابد في مسيرة الابداع الفني ، مؤكدا حق الانسان بتقرير وجوده الانساني وشرطه ، وبتأكيد دوره بخلق حقائق جديدة خارجة عن الطبيعة معتمدا على مقاييس جديدة للجمال والحكم . هي مقاييس الفن الاشتراكي ، الذي يقف راصدا قوى التقدم الايجابية ، ومجابها القوى السلبية التي تنتج عن هذه القوى .

ومن شأن الفن تجاوز الطبيعة منذ خلق الانسان . ولكننا في هذا العصر نجد انفسنا أمام قوة او قوى عنيدة قد لا يكون من السهل تجاوزها عن طريق التقدم التقني، بل لا بد من مبادرة انسانية صميمية تتمثل بالفن .

يقول (غارودي) : عندما يتحقق مستوى من التقدم التقني اعلى الى حد كبير من المستوى البدائي ، تنتاب الانسان مخاوف وعذابات لا يسببها عجزة امام الطبيعة التي استطاع ان يروضها الى حد كبير ، بل تنتج هذه المخاوف من مواجهته للقوى الاجتماعية التي خلقها بنفسه ، ثم استقلت بنفسها لتتصدى له كما لو كانت حقائق غريبة عليه معادية له تهدد بسحقه . فالفقر والازمات واجهزة القمع والحروب تشكل بمجموعها قوى انسانية انفلت عقالها .

امام الفنان الاشتراكي اذن مهمة جديدة غير مهمة تجاوز الطبيعة ، هي مهمة تجاوز هذه القوى ، ولن يتم ذلك عن طريق تصوير الاحلام السعيدة التي تؤدي الى الطمانينة والسكون والكسل ، ولن يكون ايضا عن طريق تصوير العواطف الثائرة التي تدفع الانسان الى مواقف رومانتية قصيرة المدى . «ان مهمة الفنان الحديث ، كما يقول غارودي ، هي التعبير عن الوجه الجديد للحياة ، الوجه الذي لم تستطع هذه القوى قهرة ، تما كما كان يفعل الفنان القديم ، عندما كان يلجأ الى الاسطورة بل انني اقول فناننا اليوم يلجأ الى اسطورة من نوع آخر» .

وثمة سؤال تطرحه الثورة الاشتراكية في الفن يتعلق بأسلوب العمل الفني . فهل تكون لغة الفن هي الواقعية الصرفة ، لانها اللغة المقرؤة من جميع الناس على اختلاف قومياتهم ولغاتهم واجيالهم . او ان تكون للفن لغة خاصة لا تتحدد بالاشكال الواقعية ولا ترتبط بالقواعد المنطقية ، بل تبقى منفتحة على حدس الفنان وخياله لنقل موقفه وقضيته دون ان تتعرض لتحريف الصنعة او لتجميل يأتي من تمثيل المألوف .

الحق ان الجماليين الاشتراكيين الاوائل تمسكوا باهداب القاعدة والنموذج في الشكل الفني ، وراوا ان ما قدمه الاغريق يعبر عن ذروة الشكل الفني ، وكانوا قد استجابوا في ذلك الى اعتقاد هيغل نفسه الذي يرى ان الشكل الفني وصل في الفن الاغريقي الى اسمى ما يحتاجه الروح .

ان هذه الدعوة تعني ان الفن وصل الى نهاية الطريق ، وانه لم يكن بامكان الفن الذي جاء عقب الكلاسية ان يقدم شيئا جديدا . ويؤكد هيغل ذلك بقوله « لقد ازدهر الفن الكلاسي مرة واحدة ومرة واحدة فقط ، وليس بأمكاننا ان نسترجع الماضي ونعيد التأريخ » .

ومع ذلك فلقد استمدت الواقعية الاشتراكية مبادئها في اسلوب الفن من الفن الاغريقي الواقعي النموذجي ، ولكن واقع الطبيعة والانسان متحول لاثبات له ، وان التفسير الديالكتيكي للحياة يتناقض تماما مع تقعيد التشكيل وتثبيته ضمن حدود الواقع المحسوس .

ولذلك فان غارودي على صلابته الاشتراكية اعطى تفسيرا جديدا لمفهوم الواقعية الاشتراكية في الفن مبررا أعمال بيكاسو التي كثر الجدل حول شرعيتها الاشتراكية لانها تقوم على واقعية ذاتية . ويعتقد غارودي ان في ذلك تكمن عبقرية بيكاسو واشتراكيته . ان لغة الفن تنتسب الى العصر فهي لغة زمانية . ولقد عبر بيكاسو عن عصره اصدق تعبير وبكل حرية . اما مضمونه فهو انساني مرتبط بموقف الانسان وطموحه . وهكذا انقذ الفن الاشتراكي حرية الابداع من الانحراف والسقوط كما حررها من القيود والجمود ، وفتح الباب واسعا الى ابداع الشكل المنسجم مع العصر دون أن يخشى العودة الى نقطة الصفر ، لان المضمون الفني هو اساس مشروعية العمل الفني .

وتتوضح أهمية فن بيكاسو في التفسير الماركسي الجديد الذي قدمه غارودي للفن الحديث ، ولمفهوم الواقعية ، ولقد انهارت امام هذا التفسير جميع النظريات المتزمتة التي قدمها جدانوف وغيره حول واقعية نقلية نقدية في الفن ، وبدا فن بيكاسو تعريفا جديدا للفن الاشتراكي او للفن الانساني في العصر الحديث ، وهو تعريف قديم لا يقدم جديدا في مفهوم الفن القائم على التجاوز كما ذكرنا ، ولكنه جديد امام ذلك التفسير الشاذ الذي يجعل من الفن صورة مطابقة للطبيعة ومحاكاة دقيقة للمألوف وتقيدا أعمى للقاعدة والنموذج .

ـ دمشق ـ

الواقعية الاشتراكية

كلمة « الواقعية » توحي باكثر من دلالة ، نظرا لاختلاف المراحل التاريخية التي مرت بها ، وتعددوجهات النظر اليها وفق ظروف كل بلد والخصائص التي يتميز بها عن غيره ، مما جعلها تغدو في وقت من الاوقات كالنهر العظيم الذي تفرعت منه قنوات وقنوات . ذلك انالتغيير الذي احدثته « الواقعية » في الادب والنقد والفن كان واسع النطاق ، لانها ظهرت بوضوح حين امتد التعارض بين المادية والمثالية الى مجال الادب والفن ، فوجدت « الواقعية » الميدان فسيحا امامها في القصة والرواية والمسرحية ، اكثر الاشكال الادبية موضوعية . وربما تكون هذه العوامل مجتمعة هي التي كست « الواقعية » ثوبا من الغموض في الادب والنقد عنها في الفلسفة !

ازاء هذا الواقع الذي احاط ويحيط بالواقعية كمدرسة واتجاه ادبي مر بمراحل متعددة ، وكان له تأثير قوي وفعال لأعلى المستوى العربي وحده ، ولكن على المستوى العالمي من قبل ، يخطىء من يظن ان بامكانه وحده ــ مهما بلغت قدراته وامكانياته المادية والفكرية والصحية والنفسية ــ ان يقدم دراسة متكاملة عن الاتجاه الواقعي وتطوره في الادب ، او في النقد ، او في الفن ، عالميا او حتى عربيا . نظرا لما هو معروف من تعدد تيارات هذا الاتجاه ، وكثرة اعلامه ومنظريه ، ووفرة كتابه والمبدعين في اطاره ، والكمية العظيمة من الاثار الادبية والفنية التي خلفوها ، وعلاقته بالفلسفة ، والظروف المادية ، والمناخ السياسي ، والعوامل الاقتصادية ، والطبقات الاجتماعية التي ينتمي اليها الكتاب او النقاد او الفنانون ، واختلاف نظم الحكم ، والنظريات الجمالية السائدة . وهكذا مما يجد الباحث نفسه غارقا في خضمه ، ولا سبيل الى النجاة منه الا بالاستعانة بالجهود الجماعية المتظافرة .

ولنتخذ « الواقعية الاشتراكية » موضوع بحثنا مثالا . وهي تمثل احد التيارات الرئيسية داخل اطار « الواقعية » الاتجاه الام ، الذي كانت له اليد الطولى على الحركة النقدية والادبية منذ الحرب العالمية الثانية . فان دراسة « الواقعية الاشتراكية » في الادب العربي الحديث عموما ، وفي النقد الادبي بخاصة ، لا يمكن ان تستوعبها دراسة فردية تستند الى جهد فردي ، بل اننا في حاجة الى بحوث وبحوث ، تتناول هذا الاتجاه في كل قطر عربي على حدة . وكذلك الحال بالنسبة لسائر ميادين الفكر والخلق والابداع الانساني . ففي البلاد العربية ، وبالذات التقدمية منها التي بدات تأخذ طريقها نحو تطبيق النظام الاشتراكي اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ، لابد من ان يتوفر على دراسة هذا الاتجاه على المستوى الفكري والنقدي والادبي والفني ، مجموعات وفرق من الباحثين والنقاد ، في محاولة للبحث عما اذا كانت لنا ملامح مدرسة عربية في « الواقعية الاشتراكية » ، محددة القسمات ، واضحة المعالم ، ذات خصائص تميزها ام لا ؟

وفرق البحث هذه من النقاد ودارسي القصة والرواية والمسرح والشعر والتصوير والنحت والسينما والتشكيل وما الى ذلك ، هي التي سيكون عليها عبء تبيان وتتبع مفهوم « الواقعية الاشتراكية » كما تجسده اعمال الكتاب والنقاد والفنانين في كل قطر . ومعرفة المراحل التي مر بها هذا الاتجاه في كل لون من الوان النشاط الانساني . والكشف عن صوره واشكاله ، وتباين مظاهره تبعا لتباين الاشكال الادبية وميادين الخلق والتصوير والتعبير . وادراك الى اي حد كان تمثيلا للواقع المعاش ، فعلا ، او انعكاسا لتطبيق النظرية الاشتراكية وفقا للطريقة التي تطبق بها ، والاساسيات التي تستند اليها ، والقيم التي تؤمن بها ، والافكار التي تعتنقها . ام انها كانت محاكاة وتقليدا للواقعية الاشتراكية التي سبق وقنن لها النقاد والجماليون الماركسيون ، اعتمادا على النظرية الماركسية ، وتبعا لحاجات مجتمع روسيا في فترة ما بعد نجاح الثورة الاشتراكية في ١٩١٧ . وبالتالي تكون محاولة لنقل تعاليم المدرسة الماركسية على الادب والنقد في بيئتنا ليس غير ؟ . ثم من بعد ، تتجمع حصيلة النتائج التي يتوصل اليها الدارسون والنقاد ، كل في مجاله ، لتحدد في النهاية ، نوعية هذا الاتجاه ، وابعاده ، وكيفية تمثله في حياتنا الثقافية العربية .

في النقد الأدبي الحديث في مصر

الدكتور سيد حامد النساج

على ضوء هذا التصور سيكون تناولنا بايجاز لموضوع « الواقعية الاشتراكية في النقد الادبي الحديث في مصر » ، خلال الفترة الزمنية التي شهدت ازدهار هذا الاتجاه وسيطرته على الكتابات النقدية منذ الحرب العالمية الثانية حتى ١٩٦١ ، وهو العام الذي شهد تحولا وانعطافا نحو الثورة الاجتماعية والاقتصادية ذات الاهداف التقدمية والاشتراكية . وان كنا نرى ان مرحلة الستينيات على المستوى النقدي والتأصيلي للاتجاه الواقعي الاشتراكي ، كانت امتدادا للفترة السابقة . وان اغلب النقاد والادباء الذين جاهدوا من اجل الدعوة اليه، وتثبيته، وتطبيقه ، والتمهيد له ، ظلوا مسيطرين بشكل او بآخر ولا يعنى هذا بطبيعة الحال ان جيلا جديدا من النقاد الواقعيين الاشتراكيين لم يظهر ، ولم يجدد هو الاخر . وانما يدل على اننا سوف نحصر بحثنا في دائرة زمنية محددة ، عرفت فيما عرفت المكابدة الاصيلة ، والمعاناة الشاقة ، والنضال الحقيقي ، في سبيل التأصيل والتنظير والتقنين لهذا الاتجاه في ادبنا ونقدنا .

ولن يكون من مهمتنا ان نتعرض للواقعية ككل . فقد اشرنا الى انها انتجت انتاجا ضخما يتمثل في الكثير مما كتبه بلزاك ، وموباسان ، وستندال ، وميريميه ، والفونس دوديه ، وديماس الصغير ، وهنري بك ، وبيرس غالدوس ، وجيوفاني . وفيما تركه الطبيعيون من امثال زولا ، وادمون دوجونكور ، وفلوبير ، وتولستوي ، وتوماس هاردي ، وشارلوت برونتي ، وجورج صاند ، وجورج اليوت ، مع ان الطبيعية . تعتبر موقفا واختيارا ورؤية للمصير البشري . رؤية روائية واسعة طبعت عالميا النصف الثاني من القرن التاسع عشر : اتساع الصورة ، ونفس يكاد يكون ملحميا ، في تاريخ يظل انسانيا واجتماعيا ، واحساس بيولوجي حاد بالانسان الذي يسحقه المجتمع او يفتته التاريخ !! ومن ناحية اخرى يصبح حتميا علينا الوقوف عند « الواقعية الاشتراكية » في روسيا ، لان هذا الاتجاه عرف اول ما عرف عند النقاد والادباء هناك .

ومعروف ان « الواقعية الاشتراكية » كانت الموجة الادبية والنقدية والفنية التي عبرت عن انتصار الفكر الاشتراكي في المرحلة التطبيقية والعملية للنظرية الاشتراكية في روسيا . بمعنى ان الواقعية الاشتراكية ليست وجودا منفصلا وكيانا مستقلا عن تيار الاتجاه الواقعي بشكل عام ، وانما هي حلقة جديدة معاصرة من حلقات الواقعية تأثرت بالفلسفة الماركسية ، وبالنظرة الجديدة للحياة التي سادت روسيا بعد ان حققت ثورتها في اكتوبر ١٩١٧ ، هناك اذن عاملان اساسيان ساعدا على بلورة الدعوة الى الواقعية الاشتراكية في الادب والنقد . اما اولهما فهو الفلسفة الواقعية المادية الماركسية ، واما ثانيهما فهو ظروف المجتمع والحياة في روسيا بعد نجاح الثورة الاشتراكية . ذلك ان كل مذهب او اتجاه ادبي يتأثر بأمرين : بتيار فكري من التيارات السائدة في العصر، ويتمثل احيانا في نزعة من النزعات الفلسفية ، ثم بالاستجابة الى حاجات المجتمع ، وكثيرا ما تؤثر هذه الحاجات في التيار الفكري نفسه وفي توجيهه ، وهذا قاسم مشترك بين جميع المذاهب الادبية .

فقد اتاحت النظرية الماركسية للكتاب والنقاد ان يتسلحوا بقدرات جديدة على ضوء الفلسفة العلمية الحديثة ، وان ينفذوا منها الى حقيقة قوانين التطور الاجتماعي المتحركة بصورة موضوعية ، وان ينشطوا في المطالبة بأدب واقعي ثوري يعبر عن الطبقة المنتصرة ويؤيد القيم الجديدة ، وينتصر للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة ، ويكون له دوره الايجابي الفعال والبناء الذي لا يقل عن دور اي وسيلة من وسائل الانتاج، باعتباره عملا منتجا ، وبالنظر الى الاديب من حيث كونه عاملا منتجا ايضا . ذلك ان الادب الواقعي الاشتراكي هو الذي يحتوي على معنى ثوري الجوهر كما يقول «انجلز»، حين يمثل صراع القوتين الجديدة التي تنمو ، والقديمة التي تتعرض للموت . والاديب التقدمي هو الذي يبرز في ادبه صراع القوى المتناقضة في المجتمع، ويظهر هذا الصراع

على حقيقته مهما كانت نسبته الطبقية ، فانه بذلك انما يجسد حركة الحياة في تطورها الصاعد : (ان العمل الادبي يكون تطورا تقدميا بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصويرا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع بعد ان انتهت مهماتها التاريخية)(١)

تنطلق هذه المهمة الملقاة على عاتق الادب والفن من مقولة ماركس ان التاريخ لا يتولد من تصارع الافكار والاراء ، وانما من تصارع الحركات التي تعتمد على اثر العوامل المادية المتغيرة في حياة المجتمعات البشرية ، تلك التي تتمثل في عوامل الانتاج التي تتغير دائما . وقوى الانتاج ووسائله تفرض سلطانها عن طريق الناس ، لان الناس هم الذين يصنعون تاريخهم بايديهم . وبذلك يكون تاريخ الجنس البشري في المرتبة الاولى هو تاريخ الصراع بين الطبقات الاجتماعية ، الذي لم تخل منه مرحلة من مراحل التاريخ . فالحركات التي تحكمت في مجرى التاريخ هي حركات طبقية . لان الناس عند كل مرحلة تاريخية ينتظمون في طبقات اقتصادية ، كان وجودها امرا طبيعيا وضروريا من اجل استغلال قوى الانتاج الموجودة ، كما كان لابد من ان ينشب الصراع بين هذه الطبقات . ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكري الذي تستمد منه مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكري والفني والادبي للبنية العليا في المجتمع . والادب كجزء من المذاهب الفكري لكل طبقة من طبقات المجتمع ، ينتمي بدوره الى البنية العليا . ولما كانت البنية العليا بنظمها ومبادئها المختلفة من نتاج البنية الدنيا ، اي وليدة الحياة المادية في المجتمع ، التي تحدد علاقة الانسان بالطبيعة ، وتخلق المقومات الاساسية للمجتمع ، فان كل تغيير في قوى الانتاج المادية يحدث بالتالي تغييرا في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، لان الوسيلة المستخدمة في الانتاج هي التي تعكس على النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والاخلاقية والفكرية والثقافية شكلها النهائي ، (ومع تغير الاساس الاقتصادي فان البناء العلوي الضخم كله يتحول سريعا نوعا ما . وبالنظر الى تلك التحولات ينبغي التمييز دائما بين التحول المادي لظروف الانتاج الاقتصادية التي يمكن تحديدها بدقة العلم الطبيعي ، وبين الاشكال القانونية او السياسية او الدينية او الجمالية او الفلسفية . وباختصار الاشكال الايديولوجية حيث يعي فيها البشر هذا الصراع ويتقاتلون حوله .) (٢)

على هذا الاساس فان الادب والفن غير منعزلين في آفاق اثيرية بعيدة عن التأثر بالاضطرابات الارضية ، ولكنهما منغمسان في معترك الحياة حيث المبارزة التي لا رحمة فيها بين القديم والجديد ، وتترتب على انتصار بعض المعتقدات واندحار بعضها ، تغيرات عميقة الجذور تؤثر في حياة الناس العادية . ومن ثم فان الادب يعكس العالم المادي بطريقته الخاصة ، ويعبر عن الطبقة التي تناضل لتصبح مصدر السلطة فعلا ، ويهبط من سبحات الخيال والاحلام والاوهام الى دنيا الواقع المادي ، ليصور النضال الطبقي الجديد ، فيفضح مخازي الطبقة التي توشك ان تنهار ، ويزعزع اركانها ، ويضعف معنوياتها ، ومن ناحية اخرى يدعم الطبقة ذات الحق الفعلي في تولي القيادة ، ويبث فيها الايمان بحقها والثقة في نفسها . وبهذا يصبح الادب سلاحا اجتماعيا ، ووسيلة من وسائل العمل . اذ هو يلعب دورا هاما في محيط الرقي الفكري الايديولوجي ، وفي محيط تزويد المنتجين العاملين بثقافة اشتراكية ، ويساهم بجهده الخلاق في الاعمال البناءة التي يقوم بها اي مجتمع من المجتمعات ، ويؤدي بذلك خدمات فعالة للشعب كله .

ولما كانت الماركسية لا تؤمن بالثبات والجمود ، بل بالحركة والتطور والصيرورة ، فانها رأت الادب لا يعكس عالما ماديا ثابتا ، لان الحياة في الواقع ليست ثابتة وانما هي دائمة الحركة . وتستعمل الماركسية في تقويم العمل الادبي مقاييس ذات وجهين : الاول هو الذي تحكم فيه الماركسية على العمل الادبي بدرجة تأثره بالحقيقة التي تم فيها ، وبالطبقة الاجتماعية التي يعبر عنها . والوجه الثاني هو الذي تقرر به الماركسية مدى خلود العمل الفني ، اي مدى ربطه الحاضر بالماضي بالمستقبل ، ومدى اندماجه في خط المجتمع البشري ، وتصويره الواقع في ثوريته لا في سكونه بحيث يكون ادبا بناء حسب مطالب الواقع المتطور . بمعنى انها ترى ضرورة النظر الى الحياة نظرة متفائلة ونظرة بناء لا نقد . باعتبار ان نجاح الثورة وتحطيمها للقديم الفاسد يجب ان تتبعه مرحلة بناء وتعمير . وهذه المرحلة تحتاج الى تفاؤل وثقة بالنفس وبالغير ، وامل في المستقبل ، وقدرة على التحكم في المصير . ومن هنا اصبح احد المعالم الرئيسية في الواقعية الاشتراكية تغليب عامل الخير والثقة بالانسان وقدرته . فهي وان كانت تتخذ مضمونها من حياة الشعب ومشاكله ، الا ان روحها روح متفائلة ، تؤمن بايجابية الانسان وامكانيته على ان يأتي بالخير ، وان يضحي في سبيله بكل شيء دون يأس وتشاؤم او مرارة . ان غايتها هي البناء ، وتطوير حياة الشعوب ، والوصول بها الى مستويات اعلى .

ومن يمعن النظر في اقوال « جوركي » وكتاباته وآرائه التي نشرها قبل الثورة متعلقة بنوعية الادب الجديد ، وهدفه ، ومنهجه ، وموضوعه الذي يطالب به ويدعو اليه ، سيجد انه وضع اللبنات الاولى للواقعية الاشتراكية . كما انه كان من ابرز الكتاب والنقاد الذين ساعدوا على توضيح علم الجمال الواقعي الاشتراكي . ففي محاولته (قارىء) ١٨٩٨ ، نقد جوركي الادب المعاصر له ، ودعا الجمهور الى اتباعه في طرق جديدة اكثر تنويعا ، والقى عليهم نظرة جديدة ، وطالبهم بالسعي نحوها ، ودعوة

الادباء الى تقديمها في قصصهم حين هتف (اليومي ، اليومي دائما ! رجال وافكار وحوادث يومية ! ولكن اين الدعوة الى الحياة الخالقة ، اين دروس الشجاعة ، والكلام القوي الذي يجعل للنفس اجنحة ؟) . فهو يريد ان يستمد الكتاب احداث قصصهم وشخوصها وافكارها من الحياة العادية اليومية ، وان تتضمن كتاباتهم دعوة الى الحياة البناءة الخالقة . وهو لا يسعى من اجل ان يجعل « البطل » شيئا مثاليا مرسوما على اساس ميتافيزيقي ، كما لا يريد ان يجعل منه نبيا مفتعلا بقصد الاثارة ، ولكنه يرى فيه شخصا حيا واقعيا عاديا . فالانسان عند جوركي هو سيد الحياة ، وهو العضو النشيط الذي يستوعب الواقع ويتحكم باستمرار في تطويره : (لو وجد في العالم شيء كبير مقدس لكان الانسان السائر في طريق نموه المتصل ، ولن يكون اقل قيمة اذا كرهتني .) لهذا فان الكاتب البروليتاري في نظره هو الذي يبغض (كل ما يضطهد الانسان من الخارج والداخل ، وكل من يمنع التطور الحر لاستعداد امة .) وهو الذي يحترم الانسان (كينبوع الفاعلية المخصبة ويؤلف جميع الاشياء الجميلة وكل البدائع على الارض .) (٣)

وفي اول مؤتمر للاتحاد العام للكتاب السوفيت الذي انعقد ١٩٣٤ كان جوركي اول من اطلق التسمية الدقيقة لهذا الاتجاه الادبي والنقدي الجديد وهو في عنفوان نشأته مع نشأة البناء الاشتراكي في المجتمع السوفيتي . قال جوركي في خاتمة بحث قراه على المجتمعين من الادباء والفنانين : (ان الواقعية الاشتراكية تنظر الى الكينونة على انها فعل ، وتعتبر الوجود نشاطا خلاقا . وهدفها نمو المواهب الفردية للشعب نموا دائما لا يتوقف ، حتى يستطيع ان يقهر قوى الطبيعة ، ويستمتع بالخط السعيد الذي جعله يعيش على ارض يريد الانسان فيها ــ خلال استجابته للنمو المتصل لاحتياجاته ــ ان يجعل من كمالها مكانا رائعا لسكنى الجنس البشري الموحد في اسرة كبيرة واحدة .) (٤) ويفرق « كارل رادك » ــ وكان من اعظم النقاد نفوذا في روسيا آنذاك ــ بين الواقعية المباشرة وبين الواقعية الاشتراكية ، فيقول : (لا يوجد هذا الشيء الذي يسمى الواقعية الراكدة، ولا ذلك الذي يسمى الواقعية التي تصور ما هو كائن ، واذا كان كبار فناني الماضي الواقعيين ــ وحتى ولو على غير علم ــ جدليين ديالكتيكيين وصوروا التطور بواسطة تضارب المتناقضات ، فاننا لا نزال نبرز هذا الطابع الجدلي لواقعيتنا عندما نتكلم عن مذهب « الواقعية الاشتراكية » .) ، (ولا يعني مذهب الواقعية الاشتراكية معرفة الواقع كما هو فحسب ، بل معرفة اتجاه تحركه ايضا . انه يتحرك في اتجاه الاشتراكية . انه يتحرك نحو انتصار الطبقات الشعبية الدولية . وان عملا فنيا يبتكره فنان اشتراكي واقعي لهو عمل يبين الى اي اتجاه يدفعنا تضارب الامور المتناقضة ، ذلك الاتجاه الذي رآه الفنان وانعكست صورته في عمله .) يؤكد كارل رادك اذن على تمسك الواقعية الاشتراكية بالمذهب الجدلي ، وعلى انها لا تصور الانسان في حالة سكون ، بل تحاول تصويره في حالة حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل الذات البشرية نفسها . تلك هي فكرة العرض الديناميكي للحياة كما يسميها جوركي .

ويوقف الناقد « جورج بليخانوف » ــ امام طلائع الواقعية الاشتراكية في روسيا ــ حياته للدفاع عن هذا الاتجاه ، فيفضح اكذوبة « الفن للفن » ومزاعم استقلال الفنان الذي يعتقد انه يسبح فوق المعترك الاجتماعي ، ويؤكد اهمية الجهاد الطبقي المجيد في سبيل العلم والفلسفة والادب والفن . ويعكف على دراسة الصلة بين الشكل والموضوع اي بين القالب والمضمون ، وينتهي الى سبق المضمون الايديولوجي على القالب ، ويقرر ان الفن لا يشتمل على غاية في ذاته ، ولكنه يوجه الجماهير ويسدد خطاها . ويسهم في هذا الاطار كل من فاديف ، وبرتولد بريخت ، وأنازجرس ، ومارتن اندرسون زنكس ، وروزا كوكسمبرج وغيرهم من النقاد والكتاب . ويجد هذا الاتجاه الجديد اقوى صدى عند السياسيين والزعماء والقادة ايضا . من ذلك ان « لينين » و « خروشوف » و « ماوتسي تونج » يطالب كل منهم الكتاب بان يتخذوا موقفا انحيازيا ، وان يحتضنوا قضية الطبقة المنتجة ، وبالابتعاد عن الاغلبية الساحقة الشعبية التي تتجاوز مئات الملايين ، وان يكون انحيازهم المذهبي اليها جهارا ، وان يقفوا مواهبهم على خدمتها .

وتثمر هذه الحركة النقدية وتلك الدعوة الجديدة غير قليل من الانتاج الروائي والقصصي والمسرحي والفني . فقد بدأ كتاب القصة والرواية يطبقون تعاليم المذهب الجديد في كتاباتهم خدمة للواقع الجديد ، واداء لدور آمنوا بضرورته واهميته . فيكتب (نيقولاي بوجودين) عن الثورة الاشتراكية مستلهما ذكريات التجربة ، وتصور (فيرانوفا) بأسلوب بسيط نشأة المزارع الجماعية وازدهارها بفضل جهود المواطنين الصادقين ووسائل تذليلهم للعقبات التي اعترضت سبيلهم . ويسجل (شولوخوف) ذكريات الثورة في قصصه التي تصور الدور الذي لعبه مواطنوه في الحرب الاهلية . ويدرس (اليكسي تولستوي) حركة التطور التاريخي على اساس علمي ، كي يصور تحول الحياة في روسيا من القديم الى الجديد ، وليمتحن الحاضر على ضوء الماضي ، ويبين الحقيقة مقابل الزيف . ويجد التحرك المنظم للمجموعات والكائنات البشرية مسرحا له في رواية (محبو الارض) ١٩٣٢ــ١٩٣٤ لميخائيل شولوخوف وبانو الخزان في رواية (الطاقة) ١٩٣٣ لفلادكوف ، والخطة الخمسية في رواية (الزمان المتقدم) ١٩٣٤ لفلنتان كاتليف . و (الدون الهادىء) لميخائيل شولوخوف تعتبر ملحمة اسرية وتاريخية للسكان القوزاق على نهر الدون . وفيها يروي بنبرة تاريخية خصومات القرية والاختلافات الاسرية والفصول والايام والمباهج واخطاء الحب وعنفوانه . وكلها

تصدر عن ايمان قوي بالحاجة الى لوحات وصور واعمال (مخصصة للحركات الاجتماعية حيث الانسان جزء من مجموعة ولا فائدة له الا في توضيح المبدأ الديالكتيكي للتقدم الاقتصادي .) (٦)

وتظل القصة الروسية الطويلة والقصيرة ملتزمة بكل المبادىء التي ارست دعائمها الواقعية الاشتراكية فترة طويلة من الزمن ، تمكنت فيها من ان تزيد الشعب خبرة وافادة وقدرة على الصمود والصعود في طريق التقدم . الا انها اخذت في الحقبة الاخيرة تمر بمراحل من التبدل البطىء ، وطفقت تقلل من الاهتمام بالموضوعات السياسية وباوضاع الصناعة والزراعة . واخذت تعنى بالحياة اليومية الخاصة وما يقع فيها من حوادث صغيرة وما تتأثر به من انطباعات آنية . وكأنما قد بدأت بعد عهد «ستالين» تبعث الى الوجود تقاليد تشيخوف وتورجنيف ويسينين. يشهد بذلك الانتاج القصصي لكل من (يوري كازاكوف) صاحب مجموعتين للقصص القصيرة : (مانكا) ١٩٥٨ ، و (في محطة القطار) ١٩٥٩ . و (يوري ناجيبين) وله ست مجموعات قصصية . و(سيرجي انطونوف) الذي يعد احد رواد قصة التحليل النفسي في روسيا ، و (كورابينيوف) و (ليونيد بيرنومايسكى) و (سيرجى فورونين) صاحب (الدانوب الازرق) و (فلاديمير كودنيتسيف) صاحب قصة (راس السنة) ١٩٦٠ .

وربما يكون هذا دليلا على ان «الواقعية الاشتراكية» بتلك المواصفات التي وضعها اعلامها من النقاد ، هي مذهب واتجاه مرحلة معينة يمر بها المجتمع . هذه المرحلة هي التي تشهد تحولا جذريا في علاقات المجتمع وطبقاته ونظمه واقتصادياته وقيمه ، حتى يتهيأ للانتقال الى مرحلة جديدة ومختلفة تتسم بالاشتراكية الماركسية اولا وقبل كل شيء ، ويعلو فيها صوت البروليتاريا كطبقة كانت مستغلة رغم كثرة عددها ، ويخنق فيها صوت البورجوازية كطبقة مستغلة مع قلة عددها . وبالتالي فان الادب والفن الجديدين لابد وان يخدما الطبقة الجديدة ، لانهما كانا يمجدان الطبقة القديمة المخلوعة في ظل سيطرة وسائل الانتاج الراسمالية . وحينما يثبت النظام الجديد، وتتدعم قيمه ، ويصبح لا مفر من الالتزام به ولا امل في الثورة عليه وتحطيمه ، وحينما تتقبل النفوس والعقول والقلوب هذا النظام ، بعد مرور وقت ليس بالقصير، يصبح من الميسور على الادب والفن ان يتحللا نوعا ما من القيود الملزمة التي كانت حتمية في فترة التحول ومرحلة البناء الجديدة .

* * *

وفي مصر ، كان الثوب الجديد الذي ارتدته الواقعية في روسيا تحت اسم « الواقعية الاشتراكية » هو الذي بهر عيون النقاد ، فراحوا يطالبون الكتاب بحتمية ارتدائه والتشبث باهدابه . وظل صوت النقاد الواقعيين عالي النبرة لفترة طويلة من الزمن ، اخرست ما عداها من النبرات . وساعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ الواقعية على ان تنطلق حناجر النقاد وهي اكثر ما تكون قوة ، وعلى ان يقبل المبدعون والخالقون من الكتاب على انتاج ادب وفن واقعي مخلص يعبر بصدق عن وجدان مصر الثورة، ويعمل باخلاص وجد على تجديد الحياة والتطور بالمجتمع المصري نحو مستقبل مشرق . والحق انه لم يحدث في تاريخ الادب المصري الحديث ان اسهم النقد بفاعلية واستمرار في الدعوة لاتجاه ادبي وفني يمثل ما ثبت من دعم النقد وتأييده للاتجاه الواقعي بعامة وللواقعية الاشتراكية بخاصة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية . ولا يملك احد ان يدعي مجرد الادعاء بان هذه الحركة النقدية لم تثمر على المستوى الابداعي ، فقد كانت لها انعكاسات قوية جدا في الميدان الادبي . والقصة المصرية القصيرة على سبيل المثال لم تستفد من النقد في مرحلة من مراحل تطورها منذ نشأتها قدر استفادتها في هذه المرحلة ، بعد ان قطعت ذلك الشوط الطويل وحدها منفردة ، دون ان تصحبها حركة نقدية نشطة ! كما ان احدا لا يستطيع القول بان الاتجاه الواقعي الاشتراكي في الادب والنقد قد فرض نفسه فرضا على ادبنا ونقدنا دون ان تكون اليه حاجة اجتماعية واقتصادية وفكرية كان هو صدى حقيقيا لها . فمع انتشار الاراء التقدمية ونظريات العدالة الاجتماعية ، وبخاصة بعد انضمام روسيا الى الحلفاء الغربيين ، ومع اعلان وثيقة مبادىء الاطلنطي وميثاق الامم المتحدة ، وكلها تتحدث عن حقوق الشعوب في اختيار مصيرها ، ثم مع ازدياد قوة الطبقة العاملة المصرية بسبب نشاط الصناعة المحلية واستخدام الالوف من العمال لخدمة القوات المتحالفة ابان الحرب ، وكذا نمو السخط المتزايد على تدخل الانجليز في الشئون الداخلية للبلاد ، ماج المجتمع المصري بعوامل القلق والتمرد ، ساعد عليه زيادة الوعي في صفوف الطبقة العاملة ، وبدء تغلغل هذا الوعي في الريف ولو على نطاق محدود ضيق . ثم انضمام الشباب الى الجماعات اليسارية التي اعلنت عن بحثها عن حلول جذرية ورفضت انتماءها الى الاحزاب القديمة التي تمخضت عن ثورة ١٩١٩ . مما قد يدل على ان الظروف المحلية والعالمية ، الموضوعية والذاتية ، كانت اداة قوية لتنمية وتعبئة الطاقات الثورية لدى الشباب . في هذا المناخ صدرت (الفجر الجديد) ١٦ مايو ١٩٤٥ ، و(الاديب المصري) يناير ١٩٤٩ ، و (القصة) ١٩٥٠ و (الوطن الجديد) ٢٤ يونية ١٩٥١ ، و (صباح الخير) ١٩٥١ ، و (المصري و (المجلة الجديدة) و (الغد) بالاضافة الى ما يقرب من اثنتين وعشرين صحيفة يومية ، ومائة وثلاث وثمانين مجلة اسبوعية ، وست عشرة مجلة نصف شهرية، واربع وسبعين صحيفة ومجلة شهرية تصدر كلها باللغة العربية ، وكان ابرز هذه الصحف والمجلات تلك التي حددت هدفها واعلنت مبدأها الاجتماعي والسياسي ،

واوضحت التزامها الفكري والعقائدي . ثم ما تلبث الاراء التقدمية والافكار الثورية الاجتماعية والاقتصادية ان تنتقل الى صحف الثورة ومجلاتها ابتداء من (الجمهورية) كجريدة يومية اصبحت في فترة قصيرة من الزمن من ارقى الصحف المصرية اليومية المعبرة عن اراء حكومة الثورة ورجالها ، والداعية الاولى للعهد الجديد بين الراي العام المصري والعربي ، ثم (الشعب) التي صدرت ١٩٥٦ و(المساء) التي صاحبتها في الصدور في نفس العام ، وقد اتجهت منذ اعدادها الاولى اتجاها يساريا متطرفا ، وقد عمد رجال الثورة الى جانب ذلك على تشجيع الحركة الادبية وانعاشها ، فصدرت عدة مجلات ادبية كـ«الهدف» مايو ١٩٥٦ و « الثورة » اول يولية ١٩٥٤ و (المجلة) ١٩٥٦ ورأس تحريرها الدكتور علي الراعي، و«الشهر» لسعد الدين وهبه ١٩٥٧ ، و«الرسالة الجديدة» ، وكلها رغم صدورها عن هيئات رسمية معبرة عن النظام الثوري الجديد ، وملتزمة باهداف ثورة ٢٣ يوليو التقدمية ذات الابعاد الاجتماعية ، فان صفحات الادب فيها لم تترك للصحفيين كبقية ابواب الجريدة ، بل كانت جريدة (الشعب) مثلا تخصص صفحة يومية للادب يشرف عليها الكاتب التقدمي عبدالرحمن الشرقاوي ، ويساعده الشاعر اليساري نجيب سرور في الرد على بريد القراء . كما خصصت صحيفة (الجمهورية) للادب صفحتين اسبوعيا ، وهي التي رفعت شعار (الادب في سبيل الحياة) فجمعت حولها كتاب المدرسة الجديدة من الشباب الذين كانوا يتأجحون بالثورة على انفصال الادب عن الحياة ، ويطالبون باعادة الصلة بين الادب والمجتمع ! فالخيط الذي بدأ اول الاربعينيات ظل ممتدا ومتصلا طوال الخمسينيات وحتى ١٩٦١ . الواقع ان تتبع هذا الخيط في الصحف والمجلات التي صدرت يكشف عن ابعاد الاتجاه الواقعي الاشتراكي في كتابات كثير من النقاد والادباء امثال محمد مفيد الشوباشي ، واحمد رشدي صالح ، وسلامة موسى ، ومحمد مندور ، ولويس عوض ، ومحمود امين العالم ، وعبدالعظيم انيس ، وعبدالرحمن الشرقاوي ، وسعد مكاوي ، وعلي الراعي ، ونعمان عاشور ، واحمد عباس صالح ، ومحمود عبدالمنعم مراد ، وصادق سعد ، وانور كامل هناك على سبيل المثل مجلة (التطور) التي صدرت في يناير ١٩٤٠ ، مؤمنة بالتغيير المستمر والتطور الدائم المتصل ، نلاحظ انها وضعت نصب عينيها التمهيد للطليعة المتوثبة من ابناء المجتمع مكانا صالحا تلتقى فيه افكارهم الحرة ونزعاتهم التقدمية،لتنمو وتنضج وتهيىء للمجتمع المصري اسباب التطور . كما حصلت من اهدافها محاربة الرجعية والثورة على القديم والدفاع عن حقوق ابناء الشعب الكادحين العاملين ، والمناداة بحق المراة في الحياة والحرية . ونادت بان يكون الفكر دائما ابدا في خدمة المجتمع : (ان الشعوب تسير جميعا وفق سنة جامحة من التطور الدائم ، وان مهمة المفكرين في كل امة ان يدركوا حاجات شعبهم ومطالبه والا يعرقلوا سير الواعين ، وان يوقظوا النائمين من سباتهم . مهمتهم ان يدركوا هذه المطالب والحاجات حق الادراك وان يدفعوها الى الامام بشجاعة واخلاص لا يعرفان التردد .) (٧) .
ورأت المجلة ان الفكر الذي لا يكون صدى للاغلبية العظمى من الشعب ، هو فكر خائب غريب عن الوطن الذي نشأ فيه ، لانه يعيش على ارضاء بضعة الوف من القراء يتخذون القراءة وسيلة لتمضية وقت فراغهم الطويل . ومن ثم جعلت اساس الثقافة الجديدة التي بشرت بها ان تكون « شعبية » بالنسبة للوطن ، « انسانية » للاوطان الاخرى: (ذلك ان الثقافة الحقة هي التي تنظر الى ابناء الوطن جميعا ككتلة واحدة دون تمييز ، هي تلك التي لا تسمح لطبقة خاصة من الامة بان تفوز بامتياز حق التثقيف فتأخذ بيدها زمام الامور لتفرض اهواءها ومصالحها على الشعب، على اعتبار ان المجموع ما هو الا « قطيع غبي » غير قابل للصلاح وغير قادر على الاصلاح .) (٨) . وقد ركز كتاب المجلة واعضاء جماعة « الفن والحرية » كل اهتمامهم على الادب والفن كوسيلة من وسائل نضالهم في معركتهم من اجل حياة افضل للجماهير : (ان صوت الفن في المجتمع الحاضر ـ الفن الصادق الرسالة ـ لا يمكن ان يكون الا قوة ايجابية دافعة . قوة تخترق الجدران وتفتح النوافذ. تشعل المواقد في كل مكان وترتاد اخطر المجاهل . تمزق الاقنعة ، وتغير كل الحدود ، كل الحدود .) (٩)

اما عن مهمة الكاتب في نظر نقاد مجلة (الفجر الجديد) فانها (مبطونة الترابط بالمجتمع وتطوره . مهمته الان في مصر محدودة بالدرجة التي بلغها المجتمع في حركته الى الامام . وبما بقي في طريقه ليخلص الى الحرية السليمة . محدودة بالمثل ، بتضارب المصالح في المجتمع ، وبالنضال المستعر لتنتصر الحرية والعدالة ، وبالنشاط الذي يبديه الرجعيون اعداء الحرية . محدودة بتنبيه الاذهان الى القيم الديمقراطية الوليدة والراسخة . ومحدودة بتنبيه اعداء الحرية ، الى اضطراد من الحرية. مهمة الكاتب في مصر ان يجعل من قلمه ذروة الالام العامة والرجاء العام ، واللفتة الموجهة للنضال المشرد في دروب الحياة . ونفثة المناضل المخلص لتتحرر الحياة . ان يجعله تعبيرا عن ذاته غير المنفصلة عن ذات المجتمع . عن كفاحه غير المنعزل عن كفاح المجتمع . عن الانسان فيه غير المقطوع عن الانسان اينما كان وكيفما استوى في الحياة .) (١٠)

والحديث عن مهمة الكاتب ودور الفنان في المجتمع والالتزام بالواقع ومبلغ محاولة الاديب تغيير هذا الواقع احتل حيزا كبيرا من كتابات نقاد هذه المجلة . وكلها تشيد بصلة الادب بالمجتمع ، وتنادي بعدم البعد عن تصوير ومعالجة قضاياه الاساسية ، وتحتقر الكتاب الذين لا يعبرون بصدق عن آلام مجتمعهم ، وتحتفل بالمضمون التقدمي والقضية الاجتماعية ، حتى يوثق الكتاب الصلة بين انتاجهم وواقع الحياة ، وان يوطدوا العلاقة بين عناصر الثقافة جميعا بحكم انها انعكاس لواقع مجتمعهم.

وتضمنت مهمة الكاتب في نظرهم ضرورة السعي للدلالة على مواقع التخلخل والمتناقضات المدمرة في المجتمع ، وتفتيق الحجب عن اسبابها ، والنضال ضد اعداء الفكر الحر ، واعداء الربط بين الانتاج الفكري والمجتمع .

ومنذ البدء تقف مجلة (الاديب المصري) التي اصدرها مفيد الشوباشي في يناير ١٩٤٩ مؤيدة للاتجاه الواقعي الاشتراكي في الادب والنقد . اذ تجعل غايتها الرئيسية تدعيمه والعمل على انتشاره وسيادته . وان من يتصفح الاعداد التي صدرت منها ستطالعه هذه الحقيقة في كل سطر وفي كل صفحة من صفحاتها . وهي تحدد رسالتها وهدفها في « دعم الادب الواقعي الاشتراكي » بقولها انها (ذات رسالة نقدية ستستعين على ادائها بنقل اهم الاتجاهات الفكرية في عالم الادب الاوربي الحديث ، وتبيان اهمية المذهب الواقعي الذي جلى على غيره من المذاهب الادبية .) (١١) . وفي هذه المجلة قرانا تفسير لويس عوض لتاريخ الادب الانجليزي تفسيرا ماديا ، وكتابات عبدالكريم احمد الماركسية ، وكذا نعمان عاشور واحمدعباس صالح! ولم يغفل محمد مفيد الشوباشي قضية الالتزام من الادب بطبيعة الحال ؛ فشرح واجب الاديب والناقد تجاه المجتمع، وتناول الاتجاه الواقعي في كل كتاباته التي نشرها على صفحات تلك المجلة . ونراه يربط بين الواقعية والقوى النامية الجديدة في المجتمع . ويرى انها تعبير عن ديالكتيك الحياة ، وتصوير للصراع الدائر في المجتمع بين القوى التقدمية والقوى الرجعية ، ثم يشير على الكاتب الواقعي الاشتراكي بأن يطرح القديم جانبا ويواجه بأسلحته كل قوى الرجعية في الفكر وفي الادب وفي النقد، بمثل ما يواجه السياسي الملتزم الرجعيين والاقطاعيين في السياسة . ويطالب الاديب والناقد بالا يقف اي منهما مكتوف الايدي ازاء المشكلات والقضايا وعوامل الصراع التي تجري من حوله . فان دوره فيها يجب ان يظل فعالا ومؤثرا ، ويجب الا يكون سلبيا بأي حال ولاي سبب من الاسباب مهما كانت قوته . كما انه ككاتب واقعي اشتراكي عليه ألا يتعالى على الجماهير التي يستمد منها العون ، والتي يكتب لها ، ويجهد من اجلها ، لتغيير واقعها ودفعها الى الامام »

يقول محمد مفيد الشوباشي (ان الادب الواقعي ليس عقيدة جيل من الاجيال ، او قرن من القرون ، ولكنه سجل التطور الانساني اجمع . وهو لا يجمد على حال ،ولكنه يساير التقدم الاجتماعي . وعلى ذلك فانه لم يعد يقتصر اليوم ، كما كان مقتصرا في القرن الماضي ، على التعبير عن الواقع الظاهر تعبيرا صادقا ، ولكنه اخذ يعبر عن الواقع مشتملا على الصراع بين الفكرتين المتناقضتين ، او العقيدتين المتناقضتين ، ويسجل انتصار الجديد النامي فيها على القديم الناكص على اعقابه . فالادب الواقعي لا يحاول اليوم ان يصور الواقع تصويرا آليا ، ولكنه يرمى الى خوض غمار الواقع ، والمساهمة مساهمة ايجابية في دفع التطور الى الامام ، والعمل بذلك على تقدم الانسانية . (١٢) وان دل هذا على شيء فانما يدل على ان الشوباشي كان من اشد المتحمسين للواقعية الاشتراكية . فلم يأل جهدا في الدفاع عن هذا الاتجاه في كل الصحف والمجلات التي تيسرت له الكتابة فيها . وفي كتابه (الادب الثوري عبر التاريخ) الذي صدر عن دار الهلال ١٩٦٧ حصيلة لآراء الناقد وفكرته المتعلقة بهذا الاتجاه النقدي والادبي .

ولعل أول ما يلاحظ على ممثلي الواقعية الاشتراكية من النقاد المصريين ، انهم كانوا متأثرين الى حد كبير جدا بالماركسية ، ومؤمنين ومؤيدين آراء وافكار كارل ماركس وفردريك انجلز ولينين الاجتماعية والاقتصادية والفكرية . توضح ذلك مقالاتهم الطويلة التي كتبوها عن الاشتراكية الماركسية ، والمادية الديالكتيكية ، والتفسير المادي للتاريخ ، وديكتاتورية البروليتاريا ، ونظرية فائض القيمة ، وتقديمهم لاعلام الماركسية في الاقتصاد والفكر والفلسفة ، واستشهادهم بالكثير من أقوالهم ومختاراتهم . ثم مؤازرتهم للطبقة العاملة ، ومطالبتهم بحقوق الفلاحين والعمال والمثقفين الوطنيين . وتنديدهم بالاستعمار واعوانه من الراسماليين والاقطاعيين ، ودعوتهم الى اعادة توزيع الثروة . ومن ناحية اخرى نلاحظ انهم تمثلوا كل كتابات « بليخانوف » و « بيلنسكي » ومدرسة النقد الواقعي الاشتراكي في روسيا ، تلك المدرسة التي تكونت حينما اصبح للادب الروسي شخصية مستقلة تعبر عن واقع المجتمع الروسي على طريقتها الخاصة . فقد وضعت مدرسة النقد الواقعي الاشتراكي نصب عينيها كل ما اصاب الادب الروسي من تطور في اعقاب الثورة الاشتراكية الكبرى . وحاولت احتذاء النقد الذي صحب ذلك الادب الجديد هناك والذي بشرَّ به . بل انها جعلت مهمتها الاساسية ايقاظ ضمائر الكتاب وحفزهم الى استكمال شخصيتهم ، ولفت نظرهم الى ما يجري حولهم ، واستثارة نخوتهم ، واستنفارهم لنجدة المغبونين ، والوقوف الى جانب الحق . ثم توثيق صلة الادباء بالحياة والناس ، وتبصيرهم بما يسود مجتمعهم من نقائض في مثله المعنوية ونظمه المادية ، وما يدور في المجتمع من صراع في سبيل تغليب الجديد على القديم وتثبيت الافضل .

اي ان الناقد الواقعي الاشتراكي كان يحاول – كما يقول محمد مفيد الشوباشي – (تنقية الادب من الانانية والتبعية والنفاق والزيف حتى يصبح صورة صادقة حية للحياة الحقيقية بما تشتمل عليه من جهاد شريف في مختلف نواحيها . ومجمل القول انه يقوم بمهمة المرشد الناصح لكل من الكاتب والقارىء على السواء دون ان يحاول التشريع للصياغة الادبية ، او تحديد الموضوعات الفنية لهما ، وفرض آرائه الذاتية وذوقه الخاص عليهما .) (١٣) ، فالوظيفة الرئيسية للنقد الواقعي

الاشتراكي تنحصر في توجيه الادباء والفنانين في غير تعسف ولا املاء ، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الادباء والفنانين ، دون ان يضع الناقد للادباء قواعد وقوانين يدعوهم الى التزامها ، ومن غير أن يقيم من ذوقه الخاص ميزانا يقدر به الاعمال الادبية .

بعدئذ تأتي مهمة تفسير الاعمال الادبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها وادراك مراميها القريبة والبعيدة . وهي تفسر الادب بوصفه جزءا من البنية العليا للمذهب الفكري . فالادب - بوصفه هذا - تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية ، بل اجتماعية . انها تفسر الادب تفسيرا ماديا ، على اعتبار أنه انعكاس ونتاج للعالم المادي المتغير طبيعة كان أم مجتمعا انسانيا ، فصور الشاعر وشخوص الروائي لا تأتي من مادة العقل الخالصة ، وانما هي انعكاس لما يجده كلاهما من بيئة تحيط به . وتفسير العمل الادبي على هذا النحو يعني فيه بالمضمون اذ القصد الاول من هذه العملية هو وضع العمل الادبي في مكانه من البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحكمة فيه . وثمة وظيفة ثالثة للنقد الواقعي الاشتراكي هي تقويم العمل الادبي في مستوياته المختلفة ، على أساس موضوعي لا نفسي أو ذاتي . فكل عمل ادبي يعد صحيحا مشروعا اذا صور جانبا واقعيا من الفترة التاريخية التي عاش فيها الكاتب . فيقدر رسوخ اصول العمل الادبي في وعي العصر الذي كتب فيه ، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعي تزداد اهميته ! وقد اضطلع بهذه المهام مع فروق بسيطة ، النقد الذي قدمه محمود امين العالم ، وعبدالعظيم أنيس ، ولويس عوض ، ومحمد مندور ، واحمد رشدي صالح ، واحمد عباس صالح ، والشوباشي ، وحسن فؤاد ، وسعد مكاوي ، وعبدالرحمن الشرقاوي ، وعبدالرحمن الخميسي ، وسلامة موسى فيما تناولوه من آثار ادبية : شعرية وروائية ومسرحية . بادئين بالتفسير كوسيلة من الوسائل لتقويم العمل المنقود، ثم لتوجيه الاديب نحو ما هو افضل وأنفع . مركزين كل اهتمامهم نحو توجيه الادب الى الحياة والمجتمع ، على أساس التفكير الاشتراكي وفلسفة الحياة الجديدة .

ثم أثار أصحاب الواقعية الاشتراكية في النقد مجموعة من القضايا الهامة التي كانوا يؤمنون بها ويدعون اليها ، مثل قضية الفن للحياة والمجتمع وليس للفن ، وقضية الالتزام في الادب والفن ، وقضية الفن والادب الهادفين ، وتفضيل الادب والفن القائد على الادب والفن الصدى . ذلك الى جانب قضيتهم الاولى وهي تأييد الاتجاه الواقعي المستند الى أساس فكري عقائدي يؤمن بالاشتراكية . وهم يرون أن كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها الآنية ومعاركها التي لا تنقطع . فهذه المدرسة تؤمن اولا بأن هناك صلة حتمية بين الادب والمجتمع ، ثم هي تحدد هذه الصلة بانها صلة رسالة ، فتؤكد كذلك ان الادب لا يكون ادبا حيا الا اذا كان الاديب صاحب رسالة في الحياة . ثم هي تحدد هذه الرسالة فتؤكد كذلك ان الاديب لا يكون اديبا الا اذا سخر قلمه لخدمة التقدم الاجتماعي ، ثم هي تحدد الادب التقدمي بانه الادب الذي يستلهم الواقع المادي التاريخي وحده ، اي ان يكون محمول الادب الاجتماعي جماهيريا في مادته ، جماهيريا في مقصده أو جماهيريا في قالبه .. ومن اجل تحقيق هذه الاهداف بداوا برفض الادب الغافل عما يدور حوله من صراع بين قوى الخير والشر ، بين الحق والظلم ، بين العدل واللا عدل ، وازدراء الاديب المنزوي في برجه الذي لا تعدو حياته محيط نفسه ، ولا يستطيع ان يتخلص من الضيق والملل والخوف من الفناء الذي يتهدده من كل جانب . الادب والفن في تصور هذه المدرسة لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها ، لذا فان الاديب او الفنان يجب الا يعيش في المجتمع ككائن طفيلي أو شاذ أو جبان أو هارب أو سلبي او مهرج ممسوخ[١٤] ، ولكن عليه أن يؤدي ضريبته ، وأن يتحمل جانبا من مسؤولية المعارك التي يخوضها الوطن والشعب حتى ولو اصابه الضر من تلك المعارك . ان عليه ان يشارك في تنمية الوعي لدى الجماهير القارئة ، وأن يسهم في حل مشكلاتها ، وأن يدفع بها الى النضال في سبيل طريق جديد ومستقبل ارغد . انه اصبح مطالبا بتحويل ادبه الى قوة فعالة تتأثر بحياة الشعب فتؤثر فيه وتعينه على رفع مستواه الفكري والمادي . وما اطلق عليه بعض النقاد الماركسيين الادب الملتزم ، دعاه سلامة موسى بالادب المرتبط . وما سمّاه سلامة موسى بالاديب المكافح وصفه النقاد الاشتراكيون بالاديب الملتزم الذي يحدد لامته في انتاجه ، ولابطاله في قصصه ورواياته ، موقفا من الصراع الاجتماعي الذي يقبض على ناصية المجتمع ، لانه وحده القادر على ادراك الجديد الذي سيطرد القديم ليحل محله . فضلا عن المهام العديدة التي حددها هؤلاء النقاد ، ويذهب محمود امين العالم الى ان فهم الاديب للدور الذي يجب أن يلعبه في المجتمع ، لا يكتمل الا اذا آمن بأن الثقافة ليست أبنية فكرية او ادبية او فنية متعالية ، منفصلة عن الحياة الاجتماعية ، وليست ذات خصائص ذاتية مستقلة تماما ؛ بل هي التعبير المباشر عن الحياة الاجتماعية ، وليست خصائصها الا انعكاسا لما يجري في المجتمع من احداث ومواقف اجتماعية وعمليات انتاجية . وهي ليست مجرد انعكاس سلبي للحياة الاجتماعية كما تنعكس صورة الشيء في المرآة ؛ بل انها في الوقت نفسه جزء متكامل من هذه الحياة وقوة دافعة في قلبها . هي تعبير عنها ، وهي قوة موجهة داخلها: (ان الثقافة مصدرها الشعب ، مصدرها القوى المنتجة العاملة في المجتمع . على ان اتجاه الثقافة الى الشعب

مرة اخرى ، يعني ان تتاح للشعب – في نطاق واسع شامل – ان يتذوق ثقافته وان يختبر جودتها وان يقول فيها كلمته وان يتفاعل بها ، وأن يخصبها بخبراته وحكمته المستمدة من نضاله اليومي ونضاله الوطني معا .)(١٥) .

ونحن نرى ان معظم هذه القضايا التي اثارتها مدرسة النقد الواقعي الاشتراكي بعيد قيام الثورة مباشرة [منذ العدد ٥٥٦٣ الصادر في ١٩٥٣/٥/٢٣ بجريدة « المصري » ، بدأ عبدالعظيم انيس سلسلة مقالاته « في الادب الواقعي » . وفي ١٩٥٤/١/١٠ اخذ هو ومحمود امين العالم يكتبان « من أجل ثقافة مصرية » . ومع بداية صدور صحيفة « الجمهورية » ١٩٥٣/١٢/٧ برزت قضايا النقد الجديد وتعددت المناقشات وكثرت بين انصار القديم ودعاة الجديد] نبتت جذورها في الفترة السابقة على الثورة ، وكانت الارض صالحة لانبات مثل هذه البذور الجديدة : ارض الواقع الفكري والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي . ولعل أول من نظفر لديه بنزوع صارم نحو تطبيق النظرية الماركسية على الادب ، وتفسير العمل الادبي تفسيرا ماديا على اساس علاقته بالبناء التحتي أو البنية التحتية في المجتمع ، والعلاقة الجدلية بين البناء العلوي والاساس الاقتصادي ونظام الانتاج المادي السائد ؛ كان هو « محمد مفيد الشوباشي » . نلمح هذا في مقال نشره عام ١٩٤٠ بعنوان (مصر تتجه نحو أدب القوة – الصناعة تؤثر في اغانينا وموسيقانا وقصصنا) . وقد حاول تفسير المراحل التي مر بها الادب العربي منذ اقدم العصور حتى قيام ثورة ١٩١٩ . رابطا بين تدهور أو نمو وازدهار الحالة الاقتصادية ، وبين نمو أو تدهور أو ازدهار الادب(١٦) . فيمهد بذلك هو ورفاقه من امثال سلامة موسى ومحمد مندور ولويس عوض الطريق لاصحاب المنهج الايديولوجي في النقد ، ويفتحون الباب على مصراعيه للمبدعين من كتاب المدرسة الواقعية .

بقي ان نذكر ان النقاد والادباء الواقعيين الاشتراكيين في مصر كانوا يؤمنون – على نحو ما رأينا جوركي واتباعه – ايمانا راسخا بمقدرة الانسان على التطور ، وبانه كائن كريم في عنصره ، ينزع الى الحياة الحرة الكريمة ، ويعمل من أجلها ؛ وله المقدرة على بلوغ ما يريد . وليس ثمة قوانين في الطبيعة تمنعه من تحقيق غاياته واشواقه الانسانية . ليس ثمة قدر يلعب به ، ولا قوة غيبية تحدد مجرى حياته . انه سيد نفسه في اطار من العلاقات الاجتماعية تجعل هذه السيادة غنية بكل ما يسعده ويبهجه . وهم لذلك متفائلون الى ابعد الحدود .

هذه في الاغلب الاعم هي الاسس العامة التي دارت في فلكها دعوة النقاد الواقعيين الاشتراكيين الذين كانوا جميعا متعصبين لوجهة نظر واحدة ، متحمسين لايديولوجية واحدة ، وللفكر الماركسي الذي اخلصوا له ودافعوا عنه ، وراحوا يطبقون كثيرا من تعاليمه المتصلة بالادب والفن ،بل راحوا يلزمون الكتاب بما الزم به نقاد روسيا في الثلاثينيات الادباء ، وكان المجتمع قد قطع شوطا كبيرا نحو تطبيق الاشتراكية . واذا نظرنا في الواقعية كاتجاه حددوا ابعاده ، وحاكوا فيه تماما ذلك الاتجاه الذي ساد النقد والادب في روسيا الثورة . سنجد ان منهم من اطلق عليه « الواقعية الاشتراكية » كالشوباشي وسلامة موسى ، ومنهم من وصفه ب « الواقعية الجديدة » كالعالم وغائب طعمة وحسين مروة . ورأوا ان المجتمع المصري – وبخاصة بعد قيام الثورة – ان يكن في حاجة الى مذهب ادبي ونقدي وفني ؛ فانه في اشد الحاجة الى « الواقعية الاشتراكية » كما حدث في روسيا تماما بعد الثورة . واستنادا الى هذا فانهم رفضوا اي منهج واقعي آخر ، أو أي اسلوب فني آخر لا يتفق كل الاتفاق مع مبادىء الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة كما حلا للبعض ان يصفها على نحو ما فعلوا بالنسبة للكلاسيكية الجديدة ، حتى وان اتصل هذا الاسلوب وذلك المنهج بالواقعية كاتجاه أدبي وفني موضوعي ، لا يعني بمحاكاة الواقع وتصويره آليا ، بقدر ما يحتفل بالمضمون الذي يصبه الاديب أو الفنان في الواقع ، ووجهة نظره الى الواقع وحكمه الذي يوحى به من خلال الصور الفنية التي اختارها لموضوعه .

فالواقعية النقدية عند بعضهم سلبية ؛ على الرغم من انها كانت اتجاها فكريا وفنيا ساد آداب القرن التاسع عشر الروسية والغربية ، وتمكنت من ان تؤدي رسالتها ودورها في المجتمعات التي عاصرتها ، اذ كشفت على اقل تقدير – كما يقول جوركي – عن منابت السوس الذي ينخر في هيكل الراسمالية والبناء البورجوازي للمجتمع ؛ كما انه في ظروف الواقع الراسمالي تقف الواقعية النقدية حليفة للواقعية الاشتراكية مؤيدة للاتجاهات الاجتماعية والاماني التقدمية . وان تحول الفنان منها الى الاخيرة يعتبر خطوة الى الامام ، في حين أن تحوله من الواقعية الاشتراكية الى الواقعية النقدية بعد تطبيق النظام الاشتراكي وتحقيقه على المستوى العملي الفعلي الواقعي يعتبر ردة وخطوة الى الوراء . كذلك فان بعضهم لم يعيروا التفاتا « الواقعية الفنية » ؛ ليس جهلا بها ،ولكن التزاما وتعصبا بكل تعاليم الواقعية الاشتراكية الماركسية . هذا التعصب هو الذي أدى الى ان تفهم الواقعية الاشتراكية فهما خطأ في بعض الاحيان . كأن يقال ان ميدانها الوحيد يجب أن يكون « البروليتاريا » وحدها . بمعنى ان تدور موضوعات الادب والفن حول « البروليتاريا »

حياتها وكفاحها ونضالها السياسي من أجل الوصول الى مرحلة الديكتاتورية البروليتارية . والواقع ان التجارب الفنية التي قدمها فنانون تقدميون اثبتت ان اي موضوع يتناوله الفنان الاشتراكي من الممكن ان ينتج عنه فن واقعي اشتراكي . فقد كتب « فاست » (سبارتاكوس) وكتب « أراجون » السلسلة الروائية (العالم الحقيقي) وكلها لم تركز على حياة الطبقة البروليتارية بالذات . يضاف الى هذا تصور البعض بأن القصة أو المسرحية لابد وأن تكون النهاية فيهما « متفائلة » ثم ضرورة أن تكون « الشخصية » قوية صلبة على طول الخط في القصة او المسرحية ، في حين أن (الدون الهادىء) لشولوخوف ، (كليم ساموجين) لجوركي تنفي كل منهما هذا الزعم تماما . وثمة قضايا اخرى تتعلق بذات الكاتب ، وتغليب الهدف والمضمون ، وحتمية انحياز الاديب لطبقة بعينها ، والقول برفض العاطفة والخيال والوجدان ، وما شابه ذلك ، مما يستلزم مناقشته من اجل تصور جديد لواقعية اشتراكية غير تعسفية . او في سبيل البحث عن صياغة جديدة لواقعية اشتراكية ، تتناسب وواقع المجتمع الذي يبتغي أن يصوغ لنفسه نظرية مميزة ، في كل الميادين !

ان الواقعية الاشتراكية بالتصور الماركسي حرفيا تكون حتمية وضرورية لمجتمع اشتراكي حقيقي سار في ميدان التطبيق خطوات وخطوات ، ولم تعد تعترضه مشكلات من اي نوع : فكرية او اجتماعية او اقتصادية او طبقية او حزبية . ثم انه لابد ان يكون ملتزما بكل ما يتعلق بالماركسية ، حتى يكون تطبيقه لمبادئها في مجال الفن مماثلا لاساسياتها في الاقتصاد وغيره . أما المجتمع الذي يمر بمرحلة القلق من اجل البحث والرغبة في الوصول الى خير ما يمكن الوصول اليه بالنسبة لحاجاته وظروفه وتاريخه وتراثه ومطالبه ومستقبله . والذي لم تتضح بعد ارضيته الفكرية والعقائدية ونظريته المستقبلية على المستوى الشعبي والجماهيري . أو الذي يضرب في عدد من الاتجاهات دون أن تتحدد له نقطة انطلاق مدببة ، بالشكل الذي يجعله في حالة عدم انتهاء من صياغة نظريته التي توضح الطريق أمامه وتمهده بالقدر الذي يسمح له بأن يخطو خطوات ايجابية نحو ما يريده مثل هذا المجتمع عليه أن يفتح الباب للمبدعين كي يبدعوا في الاطار الواقعي تعبيرا عن الواقع ، وتصويرا للجوانب الايجابية في حياة المجتمع والانسان . وأن يدع مائة زهرة تتفتح في ارض الواقعية ، ثم بعدئذ يقوم بعمليات أشبه بالتجميع الزراعي التعاوني ، حتى ينتهي الى ان يصوغ لنفسه شكلا من الواقعية لا يختلف مع اهدافه في المجالات الاخرى .

دكتور سيد حامد النساج

---

(١) « قضايا ادبية » ـ حسين مروة ـ دار الفكر . ط١/١٩٥٦ ص١٢

(٢) "Culture and Society 1780-1950" — Raymond Williams. London 1958 p. 250-259.

(٣) هذه النصوص ماخوذة من كتاب (مكسيم جوركي) ـ ترجمة بهيج شعبان ـ دار بيروت للطباعة ١٩٥٦ ـ ص٦، ص٩٤، ص٩٢.

(٤) « الطليعة » ـ عدد مارس ١٩٦٨ ـ ملف خاص عن « مكسيم جوركي والواقعية الاشتراكية » ـ ص ١٤٨ .

(٥) « الفن والمجتمع » ـ هربرت ريد ترجمة فتح الباب عبدالحليم ـ سنة ١٩٥٤ ـ ص١٩٩

(٦) « تاريخ الرواية الحديثة » ـ البيريس ـ ترجمة جورج سالم ـ منشورات عويدات ببيروت ١٩٦٧ ص١٣٠ .

(٧) مجلة (التطور) العدد الاول ـ يناير ١٩٤٠ ـ ص٢٠ مقال (الفكر في خدمة المجتمع) لعلي كامل .

(٨) مجلة (التطور) العدد الثاني ـ فبراير ١٩٥٠ ـ ص٢٢ مقال (الثقافة والرجل المثقف) لعلي كامل .

(٩) (التطور) العدد الرابع ـ مايو ١٩٤٠ ـ ص ٢٠ .

(١٠) « الفجر الجديد » ـ العدد الاول ١٦ـ٥ـ١٩٤٥ ص٢ مقال (مهمة الكاتب) لاحمد رشدي صالح .

(١١) « الاديب المصري » ـ العدد الثاني ـ فبراير ١٩٥٠ ص٦٥ .

(١٢) « الاديب المصري » ـ ابريل ١٩٥٠ ص١٩٣ مقال (الكاتب المنتظر) .

(١٣) « الشعب » ـ العدد ٧٠٠ـ١٤ـ٥ـ١٩٥٨ ص٨ مقال (رسالة النقد الادبي) .

(١٤) انظر : ـ أ ـ (الجمهورية) ـ العدد الاول ـ ٧ـ١٢ـ١٩٥٢ مقال (الادب في سبيل الحياة) لويس عوض ص١٠ .
ب ـ (النقد والنقاد المعاصرون) ـ محمد مندور ـ مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ١٩٦٤ ص٢٣٥ .
جـ ـ (المصري) ـ العدد ٥٤٨٥ ـ ٥ـ٣ـ١٩٥٣ مقال (نحو ادب جديد) محمود عبدالمنعم مراد .

(١٥) « الهدف » مايو ١٩٥٧ ـ مقال (كيف نتجه بثقافتنا الوطنية) ص٣٢ .

(١٦) « العزيمة » ـ العدد ٢٠ ـ ٢٧ـ٦ـ١٩٤٠ ـ ص٩ .

حول مبررات الثقافة الاشتراكية

صلاح الدين حسن

يشهد عالمنا الحاضر اهتماما متزايدا بالثقافة ووسائلها ، وايمانا عميقا برسالتها واهدافها ، وعملا جادا في سبيل تقدمها وتطورها ، وبحثا دائبا عن نظريات تستند اليها قواعد تحكمها . ذلك ان الثقافة بالنسبة لاي مجتمع هي اسلوب التفكير والتعبير والحياة الذي ينتهجه هذا المجتمع ، فهي اذن أعم واشمل من الاداب والعلوم والفنون ، لانها الصلة بين ذلك كله وبين المجتمع والحياة التي يحياها بل ان الثقافة في المنظور العريض هي بمثابة مرآة تنظر فيها الانسانية كلها ، فترى وجهها الذي ارتسمت عليه ملامح النضال الشاق الطويل عبر الحقب الموغلة في القدم .

فمنذ بدات النفس الانسانية تحس ذاتها وتدرك حقيقة وجودها ، ومنذ بدات قوى الحياة تتالق حولها وتغمر جوانبها وتنفذ الى صميم كيانها ، بدا التفكير في بعث الثقافة الواعية لتمثل ضرورة موضوعية ملحة ، ولتهيىء الفرصة لحياة نابضة بالقيم الحية ، عميقة في احساسها بالانسان ، صادقة في تعبيرها عن مقاصده ومراميه ، قادرة بعد ذلك كله على اضاءة جوانب فكره وحسه ، وتفجير طاقات كامنة في اعماقه ، خلاقة ومبدعة.

فمن الملاحظ عموما ان الانسان يتوق لان يكون اكبر من ذاته ، يتوق لان يكون كائنا اجتماعيا شاملا ، وهو ليس راضيا عن كونه فردا منعزلا ، وبسبب عدم اكتمال حياته الفردية فانه يكافح من اجل الكمال الذي ينشده ويتعشقه ومن اجل حياة لا تطغى عليها الفردية والانانية وحب الذات ، انه يريد عالما اكثر معقولية وعدالة ، عالما يتسم بالفهم والبساطة والوضوح فالانسان – كما ينبغي ان نلحظ – يثور دائما ضد كل ما هو محدود داخل حياته الفردية وداخل الفرصة العابرة لشخصيته ، فهو يريد ان ينتمي الى شيء اكبر من مجرد (الانا) ، شيء خارج دائرة ذاته ومع ذلك فهو اساس بالنسبة له ، وهو يتطلع الى اضواء العالم المحيط به والى ان يجعله عالمه هو ، وان يوسع من عالمه الذاتي المحدود ليشمل العلم والمعرفة – يريد ان يمد هذا العالم بعيدا حتى ابعد الافلاك وعميقا حتى ادق اسرار الكون فهو عن طريق الثقافة الصحيحة يود ان يربط ذاته المحدودة بوجود جماعي وان يجعل فرديته اجتماعية، ولكن تطلع الانسان لان ينمو ويكتسب مهارات جديدة تجعله يشعر ان بمقدوره الحصول على الشمول لو انه حصل على خبرات الاخرين التي تدخل في نطاق امكاناته ، وان ما يتصوره الانسان عن امكاناته يشمل بلا شك كل شيء تكون الانسانية ككل قادرة على تحقيقه .

والحقيقة ان الثقافة بوصفها عصارة ما في الحياة من علم وفكر وفن ، واستصفاء ذلك في تجارب حية رائدة – غذاء ضروري لمختلف مستويات الجمهور وقطاعاته ، وانها حتما وسيلة فعالة لبناء المجتمع وتطويره ، فهي بطبيعتها تنطوي على مجهود هادف يشارك مشاركة ايجابية في ايقاظ الوعي الانساني واثرائه ، وتوجيه الجماهير بهدف

ترقية حياتها وشحذ هممها ودفعها لتحقيق آمالهـا والتخطيط لمستقبلها . ومن ثم فان الثقافة الحقة ليست ثقافة القلة البرجوازية المستغلة (بالكسر) التي تستعين بسائر منجزات العلم والتكنولوجيا في تحقيق اهدافها الخاصة ، ولكنها الثقافة المعبرة عن مصالح الجماهير ، الحريصة على تنظيم حركتها ، وفعاليتها ، والارتفاع بمستوى وعيها ، وتطوير القوى الخلاقة فيها ، الخلقية والجمالية والاجتماعية عامة .

ومن الاهمية بمكان ان نتذكر دائما ، ان الخصيصة الجوهرية للمثقف الواعي هي قدرته على ان يوائم بين حياته وتجربته ، لا بالانعزال والانغلاق في نطاق نزعاته الفردية . بل بتوحده مع الوعي الاجتماعي . وبديهي ان المثقف لا يفعل ذلك من اجل حيوية ممارساته اليومية حسب ، بل ليحقق كذلك حياته بوصفها مشروعا من المشروعات اختار هو ان يحققه عن طريق الثقافة ، كما اختار سواه ان يحقق حياته بمشروع من المشروعات العلمية او الاجتماعية .

وانطلاقا من هذه الموضوعة فان المثقف مطالب بأن لا يقتصر على تسجيل الواقع بل لا بد ان ينقده وان يبشر بقيم جديدة تدفع المجتمع الى التطور الناشط في ركب الحضارة الانسانية . وهكذا يتعين على المثقف ـ كل مثقف ـ أن يستشرف بعلمه ووعيه آفاق العصر ، وان يدرك جوهر الواقع الاجتماعي بكل ابعاده ومعطياته ، وان يستشف باحساسه المرهف تلك النزعة الانسانية الكامنة في اعماق البشر عموما ، والمفطورة على رفض المفاهيم البالية في سائر مجالات العيش ، والتواقة في نفس الوقت الى اشاعة الرؤية العلمية الموضوعية وتجسيد هذه الرؤية في حياة الناس اليومية بغية حشدهم حشدا منظما دون قهر أو تعسف للمشاركة الواعية في توجيه حياتهم وتطويرها . ان مشكلة المثقف الكبرى ، هي انه انسان خالق محكوم بظروف عصره الذي يعيش فيه لا يملك الا أن يتمثل قيمه ويستهدف أمانيه . وهو لا يستطيع في سعيه الدائب الخلاق ، الا ان يشارك في خلق الاجواء الصالحة لنشر الثقافة الصحيحة التي لا تحتقر القديم لقدمه ، ولا ترحب بالجديد لجدته ، بل الثقافة التي تتخذ من الحقائق الموضوعية مادة تبني منها تقديراتها وتحاول أن تقيم العالم على اساس من التفاهم الصادق الخالي من الانانية ، والذي يقدر فيه المرء مصلحته ومصلحة الجماعة واخوته في الانسانية بمقاييس عادلة لا شطط فيها ولا اثره ولا مغالاة .. مقاييس تقضي على الاحتكار والاستغلال ، وتمحق الجشع والطمع ، وتزيل التناحر والتباغض .. مقاييس تستهدف اجمالا الغاء عبودية الانسان وتحريره من الفقر المادي والروحي واطلاق ملكات الخلق والابداع الكامنة فيه .

ومهما يكن الامر فان الثقافة جزء من التراث القومي والوطني ، جزء ينبض بالحياة ، بل لعله اكثر اجزاء هذا التراث حيوية ، اذ يضع تحت ابصارنا أحاديث الكتاب والشعراء والفنانين وأحاسيسهم ومشاعرهم وافكارهم وما اصابوا من حكمة وخبرة ، احاديث كأنما يلقون بها الينا اللحظة ، وكأنما ينطقون بها ويشدون ، وانها لاحاديث تمتعنا وتلذنا بالتأكيد ، كما امتعت الاولين ولذتهم ، لسبب واضح هو أن الثقافة لا تبلى ولا تندثر ، بل تظل على حال من النضارة والجدة الدائمة ، مهما ضربت في اعماق الزمن .

وغني عن البيان أن الانسان المعاصر لا يستطيع ان يحيا حياة صحيحة الا اذا عرف التراث الثقافي لا في امته وحدها ، بل في الامم الاخرى التي هيأت لحضارته الراهنة ، وحقا ان شيئا من ذلك لا يقدم اليه الغذاء المادي لحياته المعاصرة ، ولكنه يقدم اليه غذاء عقليا وروحيا ماتعا ، بما يعرف عن قصة الحضارة العالمية ودور كل امة فيها ، وبما يدرك من احوال المجتمعات السالفة مما يصقل معرفته بالحياة البشرية ويزيده بها خبرة ودراية .

والثابت أن التراث الثقافي لامتنا العربية ليس بدعا او غثاء لاغناء فيه ، فهو يصور حياة اسلافنا على اختلاف جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ويترجم أحاسيسهم ومشاعرهم وأفكارهم ودقائق حكمتهم وخبرتهم وكل ما عاشوه من خير وشر وعدل وظلم ونعيم وشقاء . غير أن كثرة هذا التراث لاتزال بعيدة عن ايدي القراء واعينهم ، اذ لا تزال مخطوطة محجوبة عنهم في الخزائن العامة والخاصة ، وما تنشر ـ وهو قليل ـ يفتقر معظمه الى العناية والتحقيق الدقيق مما يفسد متعة قلوبنا وعقولنا به ، كما يفسد أحكامنا عليه وتقييمنا له تقييما صحيحا سليما .

والحق أن الحديث عن الثقافة المعاصرة لا يكتسب اهمية حقيقية الا في اطار الفكر الاشتراكي وليس مرجع هذا ان مجتمعات عديدة اعتمدت هذا الفكر منهجا في التخطيط والعمل والبناء حسب ، بل لانه من غير الممكن ازاء قوانين التطور الاجتماعي والتاريخي تصور قيام ثقافة حقة الا في مجتمع اشتراكي . وربما تقوم وجهة نظر مغايرة لهذا المنطق الذي قد يبدو صعبا للوهلة الاولى ، مؤداها ان الثقافة كما توجد في المجتمعات ديمقراطية وهذا الطابع ـ الاخير ـ تفتقده المجتمعات الراسمالية . ولكن وجهة نظر كهذه يمكن تفنيدها وردها بسهولة ، باعتبار ان مقومات المجتمع الاشتراكي ليست مادية وتكنولوجية فقط بل هي في المحل الاول انسانية

ديمقراطية وهـذا الطابع ـ الاخير ـ تفتقـده المجتمعات الراسمالية حيث تسلط رأس المال الخاص على الحكم وعلى حياة الناس ومقدراتهم ، وحيث فشل النظام الديمقراطي ـ بمعناه التقليدي ـ لعدم قدرته على الربط بين الحرية السياسية والحرية الاجتماعية . وقد لعب الفكر الاشتراكي دورا حاسما في كشف نواحي النقص في النظم الرأسمالية الغربية ومدى عجزها عن تحقيق الديمقراطية بمعناها الاصيل الشامل . اذ اثبت هذا الفكر المعجز بما لا يدع مجالا للشك أن الديمقراطية وحدة متكاملة لا تتجزأ ، وانـه تبعا لذلك لا يمكن ان تقـوم الديمقراطيـــة الصحيحـة على الحريـة السياسيـة او الاجتماعية وحدها . ومن البديهي المنطقي ان النظم القائمة في العالم الغربي لم تحقق بعد الديمقراطية الكاملة رغم تأكيدها النظري على الحريات الفردية وحق المواطنين في اقامة التنظيمات السياسية المختلفة . مرد ذلك أن التحرر السياسي لابد أن يصحبه تحرر اجتماعي ولابد ان يكون هذا التحرر الاجتماعي مقرونا بالتحول الى طريق الاشتراكية ، باعتباره الطريق الوحيد الذي يمكن ان يؤدي الى تحقيق مطالب الطبقات الكادحة في اية منطقة من حيث الرخاء والتقدم والعدالة الاجتماعية . واليوم عندما يحقق العالم الغربي ، على سبيل المثال ، نجاحا ماديا مصحوبا بكل مظاهر الرخاء الزائف ، فان اشهر مثقفيه وفنانيه يقدمون اعمالا تصور تفكك المجتمـــع الرأسمالي وتناقضاته ، وتكشف عن المأساة الاليمة التي يعيشها الافراد في صراعهم مع المجتمع ، الذي قام وبني على مصالح الاحتكاريين وسماسرة المال وتجار الحروب وحدهم .. ان الرغبة الطبيعيــة في التعبير عن النفس ومشاركة الغير في هذا التعبير ، تلقى في المجتمع السليم استجابة ملائمة مثمرة . ولكنها في المجتمع الغربي البالغ التعقيد ، القائم على اعتبارات الانجاز المادي وحده ، تجد نفسها مضطهدة ، ومضيقا عليها فتأخذ شكلا مأساويا مريضا ، شكل « افتراس » الآخرين وحملهم بالضغط والاكراه على التجاوب مـع ذات صـاحب التجربـة . وكنتيجة منطقية لهذا الوضع الشاذ ، تحول الفرد في الغرب الى مخلوق بائس ذي احساسات متبلدة وعلاقات اجتماعية قلقة ، متوترة ، آلية تماما ، كتلك العلاقات التي تربط اجزاء الآلة الجامدة .

ان الحضارة التي اقامها العالم الغربي لم تعـد تأبه للفرد . وليس هناك من سبب يدعونا الى الاعتقاد انها ستأبه له يوما . فالمجتمع الغربي بحكم كونه مجتمع استغلال ونهب وتسلط ، لا يعرف الا بعض المقاييس الفردية الضيقة . لقد خلق رأس المال الاحتكاري مجتمعا مريضا يقوم على الانعزال والتمزق والخواء وعلى التناحر بين الانسان واخيه الانسان . وبطبيعة الحال فان الكثرة الساحقة من افراد ذلك المجتمع محرومة من نتاج كدحها فما تكاد ثمار العمل تترك ايدي العاملين حتى تصبح ملك أعدائهم من المنتفعين والمستغلين وسـارقي قوت الشعب . وهكذا فنحن امام مأساة مجتمع وقع معظم افراده في قبضة زمرة رأسمالية متحكمة لا هم لها غير افتعال الازمات واثارة القلاقل واشـعال نار الحروب ، واستنزاف طاقة الانسان في مجالات وامور لا تمت لصالحه ولحقوقه المشروعة بصلة . وأيا كان الامر ، فان فلسفة الحياة العامة في كل مجتمع وفي كل عصر لابد ان تنعكس على ثقافة ذلك المجتمع وتتفاعل معـه . فالمثقف ، اي مثقف ، لابد ان ينفعل شاء ام لم يشأ بمجتمعه ، بما في ذلك فلسفة هذا المجتمع وقيمه وتراثه وطريقة تفكيره . ولما كان المجتمع البشري في سبيله الى اذابة الفوارق بين الطبقات وتحقيق نوع من التلاحم الفكري ، فاننا على ثقة من أن هذا المجتمـــع ذاتـــه سيستطيع أن يعزز الاتجاهات والمفاهيم الفكرية والسياسية والفنيــة التي تتجاوب مع فلسفته واسلوب تفكيره ، وسيعرف كيف يجانب الاتجاهات والمفاهيم المنحرفة أو المريضة ، فضلا عن المتعارضة مع طبيعة حياته وحقيقة اهدافه .

والواقع اننا لا نستطيع ان ننكر أن شعبنا العربي في حاجة ملحة الى الثقافة وأن هناك فئات غير قليلة من هذا الشعب حجبت عنها الثقافة جيلا بعد جيل . آية ذلك ان الامة العربية تعرضت في العصور الحديثة لضروب من السيطرة الاستعمارية حاول كل منها أن يقضي على ثقافة العرب الاصيلة من ناحية ، وأن يعزل العرب عن تيارات الفكر العالمي النير وما استحدثه من علوم وآداب وفنون من ناحية اخرى . ففي الفترة التي وقعت فيها الامة العربية تحت السيطرة الاجنبية ، كانت الثقافـة حكرا على طبقات معينة من ابنـاء الحكام والاقطاعيين والرأسماليين ومن يحيط بهم من الانتهازيين اعداء الامة والشعب ، وكان اتجاه طلاب هذه الثقافة مقتصرا على طلب الثقافة الغربية باعتبار أنها نوع من الترف الذهني وسمة من سمات التحضر ، فهم بذلك لم يطلبوها من اجل ترقية الفكر وتطويره وانما من اجل تأكيد استعلائهم على الشعب المتخلف واظهار تفوقهم الفكري عليه ، لذلك ساد اوسـاطنا الثقافية نوع من الصراع القلق اقعـد عقول المثقفين العرب عن الخلق والابتكار ، بينما لـم تعرف القاعدة الشعبية من جماهير العمـال والفلاحـين من التطوير الثقافي شيئا فبقيت الجموع الفقيرة من افراد الشعب على ما هي عليه من جمود وركود وتخلف .

والواقع ان الثقافة بحكم مادتها تمس فينا وترا حساسا ، وتحرك الشعور بالقرابة الانسانية والمشاركة في مواجهة الحياة . وهي ـ الى جانب هذا ـ تعبر عن الحياة الانفعالية التي تتدفق بين جوانحنا والتي تبدأ بشعور الانسان بارادته وعزيمته ، وقدرته على الانتصار على كل ما يعترض سبيله من عقبات وصعاب . والثقافة بوصفها جزءا من الحياة الانسانية الواقعية ، واضافـة

خلاقة لفكر الانسان وعقله ووجدانه ، لابد أن تقوم على أساس من منهج علمي مدروس . لكن المنهج العلمي — كما ينبغي أن نفهم — ليس خلقا في ذاته بل طريقة للخلق. ليس مستوى معينا من التطور بل اسلوبا للتطور . والمنهج العلمي على وجه التحديد هو معرفة القوانين الطبيعية والاجتماعية التي تحكم حركة الاشـياء والظـواهر والمجتمعات واستخدام تلك القوانين استخداما واعيا لصياغة وتطوير الظروف — من طبيعية واجتماعية — الى حيث غاية التقدم الانساني : اشباع حاجات الانسان المادية والفكرية والروحية المتزايدة ابدا .

ان الثقافة التي نتطلع اليها اليوم هي الثقافـة الاشتراكية الهادفة التي تخضع بطبيعتها لتخطيط علمي دقيق يقوم على التعبير الصادق عن احتياجات الجماهير ومطامحها .. ثقافة تثور على الجمود وتؤمن بالتطور وتدعو الى التقدم .. وهذه الثقافة الاشتراكية النابعة من حياة الجماهير وواقعها تضرب جذورها عميقـة في تاريخ الشعب الحضاري لتكون معبرة عن الشـخصية المتميزة للشعب ولتبرز في ثناياها هـذه الشـخصية مستقيمة واضحة خلال فترات تطورها عبر التاريخ ..

والثقافة الاشتراكية مساهمة ايجابية مقصودة في عملية البناء الديمقراطي ، وهذه العملية الكبرى تتم في اكثر من قطر الآن . وقد سارت الثقافة الاشتراكية في الاقطار التقدمية خطواتها المنطقية تجمع بين الاقـدام والحكمة الثورية ، فهيأت الظروف الملائمـة لتحقيق الاستقلال السياسي والاقتصادي ، وأسهمت في ارساء قواعد الثورة الاجتماعية ، وهي تشارك الآن في تعميق مفاهيم الديمقراطية الشعبية .. ليتم التكامل .

ان تجربة الانسان في مجال الثقافة الاشتراكية تجربة فريدة، تعكس حياته وواقعه ، وتفاؤله وايجابيته، وافكاره ومبادئه ، وهي لهذا تحتاج الى الفكر الخلاق والى النقاش الايجابيّ بين المثقفين ، قدر ما تحتاج الى اليقظة الثورية والوعي الطبقي لدى الجميع .

لقد نجحت الثقافة الاشتراكية في تحقيق اهدافها الخيرة في اكثر من مكان لانها استخلصت مادتها وتجاربها من واقع الجماهير ونضالها ، ولان الجديد فيها التحم مع القديم ، ولان الارادة الشعبية كانت بنفس القوة التي صار اليها الفكر الثوري العظيم .

ونجحت الثقافة الاشتراكية في تحقيق اهدافها لانها اخذت على عاتقها تصفية الرجعية الفكرية وتجريدها من جميع أسلحتها ومنعها من اية محاولة للوصول الى الحكم وتسخير جهاز الدولة لخدمة مصالحها .

ونجحت الثقافة الاشتراكية في تحقيق أهدافها لانها اتسمت بمرونة مبدئية استطاعت بها أن تكيف أساليبها ، ومناهجها في العمل والتوجيه ، تكييفا اكسبها القوة الفاعلة في شتى الظروف ، وجعلها تستوحي فلسفتها وروحها واسلوب عملها من واقع الحياة اليومية لافراد الشعب ، ومن التطورات الدائمة التي هي القدرة المتجددة في حياة الانسـان .

لقد ادركت الثقافة الاشتراكية أنها مطالبة بأن تسهم في شق طريق جديد أمام اهداف النضال الانسـاني الشريف وأنها لكي تواجه العالم لابد أن تواجهه بفكر جديد لا يحبس نفسه في اطر ضيقة يقيد بها طاقاته وان كان في نفس الوقت لا ينعزل عن التجارب الرائدة التي حصلت عليها الشعوب المتقدمة .

وتبقى بعد ذلك حقيقة بارزة ينبغي أن نشـير اليها : ليس المهم على الصعيدين الفكري والسياسي ان نخلف ثقافة خاصة تتذوقها وتتمتع بها حفنـة من الناس ، او نعد مثقفين اشتراكيين في معاهد خاصة بل المهم أن نهيىء مناخا جديدا ملائما يشعر فيه كل الناس بالتطبيق الحقيقي للاشتراكية حيث يشارك الجميع — ومنهم المثقفون — في بحث قضايا هذا التطبيق ومشاكله. اما الثقافة الحقة ، الثقافة الاشتراكية ، فتأتي بعد هذا منبثقة عن ذلك المناخ الملائم .. لهذا ، يتوجب علينا أن نتجه الى خلق المناخ الملائم الذي يلمس فيه جميع الناس التطبيق الاشتراكي ومشاكلـه ، وسـتأتي الثقافـة الاشتراكية بعد هذه الخطوة كنتيجة أو كمعلول لها .

مراجع البحث :ـ

(١) الدكتور محمد مندور : الثقافة واجهزتها — دار المعارف بمصر .
(٢) محمود امين العالم : الثقافة والثورة — دار المعارف — بيروت .
(٣) جلال العشري : ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة — الهيئة المصرية العامة للنشر — القاهرة .
(٤) الدكتور وهيب ابراهيم سمعان : الثقافة والتربية في العصور الحديثة — دار المعارف بمصر .
(٥) الدكتور ابراهيم امام : الاعلام والاتصال بالجماهير — الطبعة الاولى ١٩٦٩ — القاهرة .
(٦) جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية — ترجمة الدكتور نايف بلوز — دمشق ١٩٧٠ .
(٧) ستانلي هايمن : النقد الادبي — ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم (١ — ٢ —) — بيروت .
(٨) مكارنكو : التربية الاشتراكية — ترجمة أديب يوسف .
(٩) الدكتور لويس عوض : الاشتراكية والادب — دار المعارف — بيروت

دفاع عن الفلسفة العربية

بقلم المستعرب البلغاري رادي راديف
ترجمة . عبد الرزاق الصافي

« تستاثر قضايا الثقافة العربية باهتمام متزايد في البلدان الاشتراكية الصديقة . ويمثل هذا الاهتمام ـ في الواقع ـ اسهاما جادا في ابراز جوانبها التقدمية ، والدفاع عنها ضد تهجمات وافتراءات الكتاب الرجعيين والامبرياليين في الغرب .

والمقال الذي ننشره في هذا العدد هو مقدمة لكتاب بعنوان « في الفلسفة العربية » بقلم المستعرب البلغاري رادي راديف صدر في صوفيا ، منذ عدة سنوات . »

ينكر الايديولوجيون البورجوازيون احيانا قدرة الشعوب العربية على عيش حياة سياسية مستقلة . ومن هذه الموضوعة الاعتباطية التي لا اساس لها يستخلصون وجود تضاد ما بين « التقدم البشري » و « الروح العربية »(١) .

لقد استطاعت الدول الغربية المتقدمة ان تبقى العرب ، حتى وقت قريب بعيدين عن التطور البشري العام . وراح ايديولوجيوها يضاربون بالتاخر النسبي الذي تعانيه الاقطار العربية ، ويتحدثون عن عدم تاثر العرب بـ « الحضارة » . وقبل مائة سنة استطاع متمكن كبير من الثقافة السامية ان يقدم لقرائه هذا الزعم : « ان المسلم .. والاوربي يواجه احدهما الاخر كشيئين من طبيعة مختلفة ، لا يجمعهما جامع ، لا في طريقة التفكير ولا في طريقة الشعور . » (٢) « اما فيما يتعلق بالساميين القدماء ، فان روحهم في الجوهر كان يتعارض مع العلم والفلسفة . ان حكمة الشعوب السامية .. لم تتعد مطلقا الحكم والامثال . وكثير ما يجري الحديث عن العلم والفلسفة العربيين . في الواقع انه في مجرى قرن او قرنين من القرون الوسطى كان العرب معلمين لنا . ولكن هذا استمر الى الحين الذي كانت الشعوب الاوربية تجهل فيه الاصول الاغريقية . ان الفلسفة والعلم العربيين اللذين كيل لهما المديح ، لم يكونا في الجوهر غير اعادة سرد بائسة للعلم والفلسفة الاغريقيين »(٣) .

ولسنين طويلة زعم بان الاوربي والمسلم يقفان كقطبين متعارضين يختلفان جذريا في موقفهما تجاه العلم

والفلسفة : الاول مبدع ، خلاق . اما الثاني فهو في احسن الحالات يستطيع ان يصل الى تعليمها . وهكذا فقد ترك للمسلم ، وخصوصا العربي ، دور الناقل في تاريخ الفلسفة . ولذا فان المستعربين الاوربيين الغربيين في السابق اعتبروا الفلسفة العربية « غصنا غريبا » ، وتقليدا باهتا للفلسفة والعلم الاغريقيين القديمين(٤) . ولا يزال هناك من يواصل الزعم بان الفلسفة العربية لا اهمية كبيرة لها ، لان المسلمين كانوا محرومين من الطاقة العقلية الضرورية للابداع . وان اهمية الفلسفة العربية تنحصر على انها قد صانت التراث القديم وحفظت الغرب »(٥) .

ان هذا الموقف العدمي في جوهره ، تجاه الفلسفة العربية وسائر التراث العربي كان يبدو طبيعيا وواضحا تماما . واكثر من هذا فان المستعربين كانوا يتسابقون لدعمه وللبرهنة على خدماتهم واولويتهم في هذا المجال(٦) .

وفي الحقيقة فقد كان يجري الحديث احيانا بصوت واطيء جدا عن اهمية الفلسفة العربية . غير ان المؤرخين البورجوازيين للفلسفة كانوا ينكرون في العادة طابعها الاصيل . وبالنسبة لهم لم يسد العرب اية خدمات للبشرية فى هذا المجال . لانه بمقدار ما يوجد عندهم من الفلسفة ، فانها تتميز بـ « مقدار كبير من التشابه » . وان ممثليها — فيما عدا الغزالي المتصوف — استعملوا طريقة واحدة متشابهة . وان الجانب الايجابي « الضئيل » في الفلسفة العربية يكمن في ارتباطها الوثيق وتبعيتها . . للدين . فرينان مثلا يشير بصراحة الى انه يجب البحث عن الموهبة الحقيقية للعرب فقط في الطوائف الدينية للاسلام(٧) .

ان قسما هاما من المستعربين الاوربيين الغربيين يضعون الفلسفة العربية في تبعية مباشرة للدين . اذ يعتقد رينان ، وهو الاكثر نموذجية في الدفاع عن الرأي المذكور ، انه في الفترتين الاوليين من تاريخ العرب — فترة مكة — المدينة (حتى عام ٦٦١ م) ، وفترة دمشق (٦٦١م — ٧٥٠م) ، لم « تظهر » حركة فكرية ، ذلك ان الدين الاسلامي لم تكن قد تمت صياغته بصورة نهائية(٨) . وحتى بعد ذلك ، لم توجد ، حسب رايه ، فلسفة عربية اصيلة ، فيما عدا تعاليم المثالي المتطرف ، المتصوف الغزالي .

صحيح ان الفلسفة العربية قد تطورت بارتباط وثيق بالميثولوجيا الاسلامية ، غير اننا سنرى ، انه حيث ظلت هذه الرابطة قوية ، فان الفلسفة اصبحت في خدمة الدين ولم تحقق نتائج هامة . وعلى العكس فان الفلسفة حيثما كانت في علاقة سلبية مع الدين ، وصانت استقلاليتها ، فقد حققت نجاحات جيدة نسبيا ، ومشجعة . وان هذه النجاحات تحددها الى درجة كبيرة ، قوة موقف المفكرين والفلاسفة العرب المعارض للدين . وسنحاول في عرضنا المقبل لهذا الكتاب ، البرهنة على ان الجانب التقدمي في الفلسفة العربية انما هو ذو مزاج سلبي تجاه التعصب الديني .

ان الموقف العدمي تجاه الفلسفة العربية يظهر ايضا بشكل اكثر اعتدالا ، ولكن بصورة اعم ، من غير خلاف . فغالبا ما يقال عن الفلسفة العربية انها نموذج للتجميع ، والتوحيد الميكانيكي ، الانتقائي لعناصر ومواضيع التراث الفكري لمختلف الشعوب(٩) . ويعترف البعض ان الشيء الاصيل الوحيد في الثقافة العربية عموما ، هو شكلها ، الذي تمثل باللغة العربية . غير ان تحت هذا الشكل « اكتشف » ما اخذ من تراث الشعوب الاخرى(١٠) .

ان هذا الحكم ليس بالجديد . فمنذ امد طويل ، وقبل ان يشرع المستعربون البورجوازيون بدعم ، ومن ثم فرض موقفهم السلبي من الفلسفة العربية ، كان قد عبر عنه بشكل قاطع ، احد اعلام الفكر الاسلامي ، وهو المتصوف المعروف الغزالي ، الذي وقف ، في كفاحه ضد الفلاسفة التقدميين ، موقفا سلبيا قاطعا تجاه فلسفة المعتزلة العرب . هذا الموقف الذي لا يمكن تبريره مطلقا . فقد اشار الى انهم لم يقوموا باكثر من اعادة سرد « العلم الارسطوطاليسي »(١١) ، معربا عن اعتقاده بان الفلاسفة العرب قد وقعوا في « الاضطراب »عند اعادة السرد هذه ، الامر الذي الذي سبب وقوع «العقل البشري» في « عدم الفهم » .

غير انه يوجد هنا فارق محدد . فقد اعترف الغزالي بفضل بعض الفلاسفة كالفارابي وغيره في « الوصول الى العلم الارسطوطاليسي » . وعلى الضد من هذا فان بعض المستعربين البورجوازيين المعروفين الذين اشرنا اليهم يتطرفون الى درجة انكار اية « جوانب » هامة في الفلسفة العربية . وطبيعي انهم يعترفون في بعض الحالات ، وبصوت غير مسموع ، ببعض « موضوعاتها » المميزة المنفردة التي تخدم الدين الاسلامي ، او تشرح ، بخلط انتقائي « خاص » موضوعات التراث الفلسفي للشعوب الاخرى ، الداخلة في الفلسفة العربية .

ان هذا الموقف السلبي من جانب الباحثين البورجوازيين تجاه الفلسفة العربية يجب ان يعارض بالحقيقة . وليس هناك اي شك في ان المجرى الموضوعي للاحداث يساعد سنة بعد اخرى ، على وضع الامور في نصابها الحقيقي . ذلك ان الاقطار العربية اليوم ليست ما كانت عليه بالامس . وان الشعوب العربية التي اضطهدت واستغلت بفضاعة من قبل الدول الامبريالية الكبرى سنين طويلة ، قد خطت خطوات كبرى في طريق تحررها التام . وبعد سيطرة كولونيالية اوشبه

كولونيالية مديدة تحرر العديد من اقطار العالم العربي وانطلق في طريق الحياة المستقلة والتطور . ويناضل من اجل احراز الحرية السياسية ، عدد من الاقطار العربية ، التي تربط حكوماتها سياسة بلدانها بالسياسة الامبريالية ، وتسعى الى اخضاع مصالح شعوبها للاستعمار .

وتحاول الاوساط الحاكمة في البلدان الاستعمارية ان تصور نفسها كحامية للشعوب العربية . ان الاسياد السابقين للعالم العربي يريدون أن يضعوا نير الاستعمار الجديد فوق ظهور الشعوب العربية المتحررة . ويقومون لهذا الفرض بمختلف الاحابيل ، ابتداء بلعبة النفاق الدبلوماسي والضغط السياسي والاقتصادي وانتهاء بتسعير العداوات الدولية وتشجيع الانقلابات لتحطيم بعض الحكومات واستبدالها باخرى اكثر يمينية وعداء للديمقراطية .

ومما لا خلاف عليه انه مهما كانت الاجراءات والاعمال التي تلجا اليها الدول الاستعمارية الكبرى فان الشعوب العربية ستحرز استقلالها التام سياسيا واقتصاديا . وستحوز الاستقلال الاقتصادي الشعوب العربية المتحررة سياسيا . وان اية عقبات في طريق الحرية التامة ليست بقادرة على انقاذ اسس العلاقات الاقطاعية المتعفنة في الدول العربية غير المتحررة . وان ما تحقق حتى الان هو ضمانة موثوقة بان الشعوب العربية ستحتل في القريب مكانها ، الذي يعرضه عليها التاريخ والسير الموضوعي للتطور التاريخي ، في اسرة البلدان المتحررة ، التي تناضل من اجل انتصار التقدم والعدالة الاجتماعية والحرية الحقيقية . وان ضمانة ذلك هو النضال المتفاني الذي تخوضه الشعوب العربية ونضال الشعوب الموحد ضد الاستعمار والدعم الحازم من جانب النظام الاشتراكي العالمي المحب للسلام .

ان احراز الحرية السياسية والاستقلال الاقتصادي سيؤثر تأثيرا ايجابيا على تطور العلم والثقافة والفلسفة في البلدان العربية . ومن جهة اخرى ستعاد ، بصورة تامة ، الحقيقة التاريخية عن التراث الفكري للشعوب العربية ، ذلك ان التاريخ قد برهن بشكل قاطع ، بان هذه الشعوب قد ساهمت بالكثير في كنز العلم العالمي ، بما في ذلك الفلسفة .

ولكن لم يجر ، للاسف ، التغلب على التقاليد المضادة التي تهين كرامة العرب القومية . اذ لا تزال تسيطر على ادراك الكثيرين من الناس في العالم ، ولا يزال الكثيرون ينظرون الى ماضي الشعوب العربية بعدم احترام ظاهر او مستتر . فهولاء الذين ينظرون الى اوربا باعتبارها مركز العالم لا يريدون الاقرار بالوقائع التاريخة ، ويعرضون في الجوهر ، موقفهم من العرب ، وهو نفس الموقف الذي وقفه اسلافهم يوما ما .

ان الحاضر ينتقل الى التاريخ باستمرار ومن غير رجعة . ولكن التاريخ له موقف من الحاضر ايضا . ولذا ينبغي عدم النظر بلا مبالاة الى هذا «الانتقال» ما دام بامكان الوعي ان يتوصل الى الوضع الحقيقي للامور في التاريخ .

ان التطور الحالي للشعوب العربية يعطي وفرة من البراهين على امكانياتها . ويدلل بصورة غير مباشرة على خدماتها في الماضي ايضا . ورغم ان هذا معيار رئيس فيجب ان لا تقتصر عليه وحده . ان الالتفات الى ماضي العرب بصورة مباشرة له اهمية ايضا . وهنا يتطلب الامر جهودا مخلصة لاستعادة مكان العرب الحقيقي في تاريخ العلم والفلسفة . وكل هذا سيساعد جميع الناس ، غير المقتنعين سلفا ، على التخلص اخيرا من التصورات الاعتباطية المنافية للحقيقة عن « الشرق العربي المتوحش » .

ان الكشف عن التراث الفلسفي للعرب خلال القرون الوسطى ، يمكن ان يساعدنا الى حد كبير على تحقيق الفرض المذكور .

ان مفهوم الفلسفة العربية مفهوم نسبي ، ذلك انه في العديد من النقاط يشمل وجهات نظر غير العرب ايضا(١٢) . وبهذا المعنى يمكن القول ، بكل تاكيد ، ان اللغة العربية تمثل عنصرا موحدا . ولكنها تقرر فقط الجانب الخارجي للاشياء . ذلك اننا بعيدون عن الفكرة القائلة بانه لا يوجد ما هو عربي في الفلسفة العربية غير اللغة ، كما يذهب بعض الباحثين البورجوازيين (رينان مثلا) . وبدون ان ننكر التأثير العظيم للاغريق والفرس وغيرهم من الشعوب ، يجب ان نعترف بنصيب العرب النسبي في الحضارة وفي الفلسفة بوجه خاص . وقد اشار بحق احد المورخين المعاصرين بهذا الصدد قائلا : « ان الحضارة الاسلامية ، رغم تنوع مصادرها ، لم تكن اضافة ميكانيكية بسيطة للحضارة القديمة ، بل انها ، قبل هذا ، ابداع جديد»(١٣) ان المصدر الاساسي في الفلسفة العربية لا يتحدد بصورة اساسية بالمظهر الخارجي القائم على اللغة العربية . كما انه لا ينبع من جوهر الدين الاسلامي . واذا ما انطلقنا من اللغة العربية والدين الاسلامي ، فانه يتوجب علينا – بكل وضوح – ان نتوسع في مفهوم الفلسفة العربية : ذلك ان الدين الاسلامي ليس دين العرب وحدهم ، رغم ان بعض الشعوب غير العربية قد قبلته مع بعض الفروق . وفي هذه الحالة سنصل الى انكار اصالة الفلسفة التي خلقتها الشعوب التي خضعت للعرب بضعة قرون .

ولذا فعند تحديد قضايا الفلسفة العربية واتجاهاتها وممثليها الرئيسين فاننا يجب ان ننتقد بالفكرة المشار اليها . ولكن هذا التقيد يتحرك في

اطارات محددة . وسيكون من الخطأ تماما اذا ما وصل هذا التقييد الى تحديدات الذين يضيقون مفهوم الفلسفة العربية الى درجة غير مقبولة، وفقا للطابع القومي ـ القبلي لممثليها . اذ يجب ان لا ينصرف الراي الى ان الفلسفة العربية هي فقط نتاج اولئك الذين هم عرب بالولادة ومن هذا الراي الزعم الذي يطلقه بعض مؤرخي الفلسفة حيث يقولون بان الفترة المعنية بدراستنا لم يكن للعرب فيها غير فيلسوف واحد هو الكندي(١٤). ان القول بان هذا الراي الموجه ضد التعصب القومي العربي ليس له اساس مطلقا . وهو يلقى الدعم ، في العادة ، من المفكرين البورجوازيين الذي لا يعترفون بان للعرب مساهمة مرموقة في ميدان الفلسفة .

وهكذا يجري الامر ، عادة عند تحديد محتوى مفهوم الفلسفة العربية . اذ يذهب الباحثون الى طرفين متناقضين . فالقسم الاول منهم ، ممن يأخذون بنظر الاعتبار اللغة العربية والدين الاسلامي ، يضمون الى مفهوم الفلسفة العربية التراث الفلسفي للشعوب التي دخلت يوما تحت سيطرة الخلافة الاسلامية . وهؤلاء الباحثون الذين يحددون مفهوم الفلسفة العربية، على هذه الشاكلة ، ينكرون مساهمة الشعوب التي خضعت وقتذاك للعرب . والنتيجة الطبيعية والمنطقية لهذا الانكار ، في وعي العرب انفسهم ، هي التعصب القومي العربي . وهنا لا يعترف باصالة الفلسفة العربية . وهذا هو موقف القسم الاكبر من الباحثين البورجوازيين .

اما القسم الثاني فهو في الطرف الاخر . اذ يقول انصاره ان الفلسفة العربية ، في الواقع ، هي فقط ما انتجه المفكرون العرب بالولادة . ووجهة النظر هذه هي احدى المظاهر الكبيرة لوجهة النظر التي تقول ان اوربا مركز العالم ، في ميدان تاريخ الفلسفة ، التي تجري الدعوة لها منذ وقت طويل بدأب والحاح .

ان الطرفين على خطأ .

وفي بحثنا هذا سنسعى لايجاد حل اخر لهذه القضية . وبدون ادعاء الدقة التامة ، فاننا نأمل ان نكون قد نجحنا في التغلب على محدودية الرايين السابقين . ونريد ان نلفت نظر القارىء ، منذ الان ، الى بعض الحقائق . اذ اننا نرى ان من الطبيعي جدا ان نضم تعاليم الفارابي الى الفلسفة العربية . ذلك انها مرتبطة بها بشكل لا انفصام له . ولا توجد في نظام هذا المفكر موضوعات اساسية يمكن ان تعرض على انها غير عربية والا فلا يمكننا ان نفسر لماذا كان كل النشاط الفلسفي وغير الفلسفي الذي قام به الفارابي مرتبطا اشد الارتباط بالسلطة السياسية للخلفاء العرب الحقيقيين من بني العباس .

وكذلك الحال تقريبا مع فلسفة الغزالي . اننا ننظر اليها بطبيعة الحال كجانب سلبي للفلسفة العربية . وان هذا التقدير يجد مبرراته ليس فقط لانها اكثر مجافاة للحقيقة ، وانما لانها ، وبشكل رئيسي ، محاولة لدحض الجوهر التقدمي للفلسفة العربية . وبدراسة فلسفة الغزالي تتحدد ، بشكل اكثر سطوعا ووضوحا ، خصائص التعاليم الفلسفية الاخرى . وعلى العموم ، ورغم اصل الفارسي ، فان الغزالي قد عمل من اجل قضية الفلسفة العربية ، بصرف النظر عن الاتجاه الذي عمل فيه. ولذا فمن الطبيعي تماما ان تعتبر تعاليمه كجزء لا ينفصم عن الفلسفة العربية .

غير ان الامر يختلف في حالة فلسفة ابن سينا . فلهذه الفلسفة علاقة مباشرة بالامارات التي قامت في الجزء الشرقي والشمالي الشرقي من الخلافة العباسية ، كالسامانيين (٨٧٥ ـ ٩٩٩) والبويهيين (٩٣٠ـ١٠٥٥) وغيرهما . ورغم ان ابن سينا اعتمد على بعض المفكرين العرب (الفارابي وغيره) الذين استوعب عن طريقهم التراث الفلسفي القديم (وخصوصا المشائية) . فقد اوجد نظاما فلسفيا له ملامحه الخاصة التي لا تلازم الفكر العربي بمقدار ما تنسجم مع التقاليد الفكرية والروح النظرية لشعوب اسيا الوسطى . ولهذا السبب فاننا لم نفرد مكانا خاصا لبحث فلسفة ابن سينا . وقد جرى التطرق اليها بشكل جزئي بمقدار ما يتطلبه البحث .

ومن هذا يفهم اننا لا نعطي اهمية كبيرة لمنشأ المفكرين، وانما لمصيرهم الفلسفي . ومن المعروف انه يوجد في تاريخ الفلسفة ، فلاسفة اخرون لا يعود تراثهم الفكري للامة التي انحدروا منها ، وانما للامة التي ربطوا نشاطهم وحياتهم بنضالها .

وفضلا عن هذا فاننا لم نبحث هنا الابداع الفلسفي لكل المفكرين العرب . ذلك ان هذا فوق طاقتنا المتواضعة . وقد اخذنا بنظر الاعتبار فقط التيارات الاساسية والممثلين الرئيسيين للفلسفة العربية في الفترة المشار اليها . ولنذكر القارىء بان الفكر الفلسفي العربي ليس فقط متشابكا مع اشكال الوعي الاخرى ، بل انه مندمج معها في كثير من الاحيان . ومما هو مميز في هذا المجال العلاقة بين فلسفة العرب وبين شعرهم الفني المثير جدا . ان اقساما كثيرة من الشعر العربي ذات محتوى فلسفي عميق . اذ يعرض فيها محتوى فلسفي محدد حيث نشر مبدأ الشك في الفلسفة .

ان شرح هذا الموضوع يمثل مهمة صعبة . وان ابسط جوانب الموضوع لم تجد غير انعكاس ضعيف في هذا المؤلف .

ان هذا البحث لم يظهر كنتيجة مباشرة للعزم على دراسة جوهر الفلسفة العربية بالذات . بل انه جاء كنتيجة لبحث موضوع آخر ، اعم ، وهو دراسة تاريخ المشائية . غير اننا اصطدمنا في مجرى البحث بالعديد من المسائل الاخرى التي قربنا بحثها من انجاز المهمة

المذكورة . وقد كان من الضروري ان نعير انتباها للعناصر غير المشائية في الفلسفة العربية . وهكذا جئنا على دراسة التيارات الرئيسية في الفكر الفلسفي العربي . وهكذا فان هذا البحث لا يمكن ان يعد ببساطة كبحث لدراسة المشائية العربية ، كما كنا نريد عند بداية الدراسة .

ومع ذلك فاننا مقتنعون بان هذا التغير في تنفيذ الهدف الذي وضعناه نصب اعيننا قد اعطانا اساسا نظريا اوسع لبحث موضوع هو من غير شك اكثر اهمية في الظرف الراهن .

لقد جذبت الفلسفة العربية اليها منذ وقت طويل انتباه الكثير من الباحثين . وقد كتبت ، منذ قرن من الزمان ، ابحاث كثيرة عن الفلسفة العربية في القرون الوسطى . غير ان دراسات المفكرين البورجوازيين تحوي الكثير من النواقص المنهجية .

وفي الفترة الاخيرة اشتد بين الماركسيين الاهتمام بالفلسفة العربية في القرون الوسطى فقد ترجمت في الاتحاد السوفيتي مؤلفات الفارابي والغزالي ، وخرجت من المطبعة باعتبارها ملاحق لكتاب البروفسور س .ن غريغوريان « من تاريخ فلسفة اسيا الوسطى وايران من القرن السابع حتى نهاية القرن الثاني عشر الميلادى » ، اكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي ، موسكو ١٩٦٠ . كما اعد ونشر تحت قيادة البروفسور س.ن غريغوريان ، ومساعدة الباحث العلمي أ.ف ساغدييف كتاب « مؤلفات مختارة لمفكري الشرقين الادنى والاوسط من القرن التاسع عشر حتى القرن السابع عشر الميلادى » . (منشورات اكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي معهد الفلسفة) الذي يتضمن مؤلفات او جزء من مؤلفات الكندي والفارابي وابن باجه وابن طفيل وابن رشد وآخرين . كما صدرت عدة ابحاث عن الدين الاسلامي تطرقت الى الفلسفة العربية . ولقد اسدت كل هذه المؤلفات مساعدة كبيرة للمؤلف .

اما الفلسفة العربية عندنا في بلغاريا فانها معروفة على نطاق ضيق . ولا توجد اية ابحاث في هذا المجال . وان هذا الكتاب يمكن ان يعد المحاولة الاولى فى هذا الاتجاه . فقد حاول المؤلف ان يعرف القارىء ، البلغاري ولو جزئيا ، بالقسم الاكثر ايجابية من الفلسفة العربية في القرون الوسطى وليس لديه اى مطمح اخر .

واجد من واجبى ان اعرب عن عميق شكري وامتناني لاعضاء قسم الفلسفة والاجتماع لشعوب الشرق في معهد الفلسفة التابع لاكاديمية العلوم فى الاتحاد السوفيتي ، ولرئيس القسم البروفسور الدكتور س . ن غريغوريان للاهتمام الذي اظهره تجاه هذا الكتاب قبل طبعه والمساعدة التي ابدأها لي .

صوفيا ١٩٦٣

---

(١) كتب ر . دوزي في كتابه « تاريخ المسلمين في اسبانيا » ليده ، ١٨٦١ الجزء الاول ص٢٤ يقول : « توجد بيننا (اي الاوربيين ـ راديف) وبين العرب ، فوارق اساسية . فلربما كانوا يملكون ـ كما كتب احد المستشرقين من اوربا الغربية ـ نبلا اكثر في شخصيتهم ، وعظمة حقيقية ، اكبر في روحهم ، وشعورا اكثر حيوية عن الكرامة الانسانية ولكنهم لا يحملون في انفسهم بذرة التطور والتقدم . وهم باهتمامهم الشديد باستقلالهم الشخصي ، والابتعاد المطلق عن الروح السياسية يبدون غير قادرين على التكيف مع قوانين المجتمع » .

(٢) ج . رينان « مجموعة مقالات وخطب » بيتربورغ ١٨٩٥ ص٧ـ٨ .

(٣) رينان « مقتبسات من المؤلفات » ص١١ .

(٤) رينان Avercèset L'Averroism باريس ١٨٦٦ ص٧ـ٨

(٥) ب . رسل : « تاريخ الفلسفة الغربية » ١٩٥٩ ص٤٤٤ .

(٦) انظر رينان « مقتبسات من المؤلفات » ص٥ .

(٧) رينان المصدر السابق ص١٠١ .

(٨) رينان : مجموعة خطب ومقالات صغيرة ص٣٥ .

(٩) كتب احد المؤلفين المعاصرين يقول : « ان العرب عندما اختلطوا بالشعوب التي استعبدوها اظهروا قدرة خارقة على التمثيل . ان ثقافتهم لا تحوي شيئا اصيلا في الواقع . وحتى دينهم . ولكنهم حذقوا في انتزاع الجزء الممتاز من الحضارة الهيلنية . فقد استخدموا في الفلسفة ، غنى الفكر اليوناني سوية مع اليهود الذين عاشوا في امبراطوريتهم » فرناند فون سيتنغن ، لوفاين ج٢ ص٣٧٣ .

(١٠) انظر أ . كريمسكي « ان اللغة العربية هي في الجوهر ، ليست سوى غلاف ، وان الخلافة وما يسمى بالفن العربي والعلم العربي انما هي قبل كل شيء ، بقايا وتراث من الثقافة الساسانية والفارسية القديمة عموما (التي اقتبست ـ كما هو معروف ـ الكثير من الهند وآشور وبابل ، وبصورة غير مباشرة من اليونان) . وفي الاجزاء الاوربية والمصرية من الخلافة الاسلامية نلاحظ تطور بقايا الثقافة البيزنطية ، وكذلك في شمال افريقيا ، صقليا واسبانيا من الثقافة الرومانية ، والرومانيةالاسبانية . وليس هناك تشابه بين كل هذه الثقافات ـ اذا ما استبعدنا الحلقة التي تربطها جميعا ـ هي اللغة العربية « أ . كريمسكي »: تاريخ العرب والثقافة العربية » ١٩١١ الجزء ٢ ص ١٥٢ .

(١١) انظر الغزالي « المنقذ من الضلال » ، ونص عبارة الغزالي المشار اليها في النص اعلاه هو : « لم يقم بنقل علم ارسطا ليس احد من المتفلسفة الاسلاميين كقيام هذين الرجلين ـ يقصد ابن سينا والفارابي ـ وما نقله غيرهما ليس يخلو عن تخبيط وتخليط يتشوش فيه قلب المطالع حتى لا يفهم » . انظر ايضا س . ن غريغوريان « من تاريخ الفلسفة في اواسط آسيا وايران » ص٢٢٣ ، ١٩٦٠ .

(١٢) من الان فصاعدا نقصد بالفلسفة العربية ، الفكر الفلسفي عند العرب من القرن التاسع حتى نهاية القرن الثاني عشر .

(١٣) انظر ب . لويس « العرب في التاريخ » بروكسل ١٩٥٨ ص١٢٣ .

(١٤) انظر ك . نور لندر « تاريخ الفلسفة » ج ١ بيتر بورغ ١٩١١ .

الجيل الضائع والرواية الامريكية

ارثر مزنر ترجمة . قيس رجب

في أوائل سنة ١٩٢٠ كتبت جرترود شتاين في شقتها رقم ٢٧ شارع فلوروس موجهة احدى رسائلها المطولة الى ارنست همنفواي تقول ان همنفواي ومعاصريه كانوا جميعا « جيلا ضائعا » . وقد اعطت بذلك اسما لتلك المجموعة من الكتاب اللامعين الذين ظهروا على المسرح الادبي في امريكا خلال الحقبة التي اعقبت الحرب العالمية الاولى والذين لا تزال لهم الصدارة في ميدان الرواية الامريكية كما يظهر من القائمة التي تضم اسماءهم . فمن ابرز هؤلاء الكتاب بالاضافة الى همنفواي نفسه ، وليم فولكنر ، ف . سكوت فيتزجرالد وجون دوس باسوس .

ان « الجيل الضائع » اسم غير دقيق بالنسبة لهؤلاء الكتاب كما هي الحال دائما بالنسبة لاي اسم يعكس حكم فترة من الزمن على نفسها . ان هذا الاسم يصف شعور هذا الجيل بانه لم يكن هنالك تقريبا شيء في التراث الذي ورثه ولا في المواقف الاخلاقية التقليدية او الاجتهادات السياسية السائدة في الولايات المتحدة ذلك الوقت ، لم يكن في ذلك كله شيء يمكن قبوله . لقد آمن هؤلاء الكتاب بأن عليهم ان يبدأوا من جديد لكي يبدعوا مفهوما جديدا للسلوك الانساني يمكنهم ان يقبلوا به ويعيشوا في ظله ولكي يتمكنوا من بناء مفهوم يمكنهم احترامه لاهداف المجتمع الامريكي . « كل ما أردت ان اعرفه » يقول بطل همنفواي في « الشمس تشرق ايضا » « هو كيف اعيش في هذا العالم » ولو انك قد عرفت ذلك فربما أصبح كل شيء واضحا بالنسبة لك » .

بهذا المعنى اذن ، بمعنى ان كل الخرائط كانت عديمة الفائدة وبمعنى انه كان عليهم ان يستكشفوا ارضا جديدة لانفسهم ـ بهذا المعنى كان هذا الجيل ضائعا . لم يكن هذا الجيل ابدا ضائعا بمعنى انه كان يائسا في ظروفه هذه وانما على العكس فرغم شيوع التحدث عن التحرر من الوهم في العشرينات فقد كان هؤلاء الكتاب مفعمين بنشاط وتفاؤل من النوع الامريكي التقليدي .

لقد كان احتقارهم لريفية السلوك الامريكي والرياء محدود الافق للحياة الاجتماعية الامريكية احتقار من يؤمن ويثق بمثاليته . وربما لم يكن هجوم سنكلير لويس الساخر على « الشارع الرئيسي » ناجحا الا بصورة جزئية فقط ولكن ذلك لم يكن لانه كان يشك في امكانية دحر ريفية «الشارع الرئيسي» الغبية . ان ما يحدد نجاحه في ذلك هو عدم قدرته على رؤية المجتمع المنظم الذي يمكن ان يحل محله. لم يكن اليأس وانما الامل هو الذي خلق السياسيين المنافقين وقادة العمل الاغبياء ورجال الاعمال الانانيين الذين يعج بهم كتاب « امريكا » لدوس باسوس . ان هذه النماذج هي نتاج المخيلة المفعمة باحتمالات العظمة في الحياة الامريكية . لقد هاجم كل كتاب تلك الفترة تقريبا نقائص الحياة التقليدية في زمانهم . لم يكن بمقدور القصة الامريكية الا مؤخرا ، في مؤلفات لويس اوشينكلوس او مؤلفات گولد كوزنز الاكثر حداثة ، ان تتخيل سكان امريكا قبل الحرب اناسا ليسوا اسوا ، ان لم يكونوا احسن ، منا نحن . ولكن اجود كتاب « الجيل الضائع » قدموا شيئا اكثر من مجرد مهاجمة العالم الذي نشأوا فيه . لقد بحثوا ايضا وحاولوا اكتشاف ما سماه هنري جيمس « المكان العظيم الجيد » ، ذلك المكان الذي كانوا جميعا واثقين من وجوده في مكان ما من الوعي الامريكي . وقد حاولوا كذلك ان يتعلموا توجيه حياتهم بحيث يمكنهم العيش هناك بنجاح . وبمعنى بالغ الاهمية فقد كانت جميع الروايات الامريكية الجيدة منذ الحرب الاولى ـ ابتداء من « هذا الجانب من الجنة » لفتز جرالد في ١٩٢٠ الى « ممتلك بالحب » لكوزنز في ١٩٥٧ ـ اشبه برحلات المهاجر لقد قال فيتز جرالد عن بطل اجمل رواياته « غاتسبي العظيم » ان غاتسبي « كان مفعما بالحساسية لوعود الحياة » وليس هناك عبارة أحسن من هذه تصلح لوصف موقف كتاب هذه الفترة . ان كانوا ضائعين فقد كانوا ضائعين ضياع المستكشفين وليس ضياع الملعونين .

لقد اصبح من الممكن الان رؤية تأثير الحرب العالمية الاولى على ازدهار هذه القابليات في العشرينات . وربما كانت امريكا آنذاك قداصبحت قوة عالمية منذ عدةسنوات ولكن الحرب هي التي جعلت الامريكان يتبينون ان بلادهم كانت جزءا مسؤولا في الثقافة الغربية . لقد كانت النتيجة المباشرة والمبالغ فيها لهذا الاكتشاف هي انها جعلت معظم الامريكان النابهين ساخطين على محدودية الحضارة الامريكية الى الدرجة التي جعلتهم يفضلون العيش خارج الولايات المتحدة. ومنذ١٩٢١ قام هارولد ستيرنس بعمل ذي دلالة رمزية كبيرة في تلك الحقبة ، فقد سافر الى باريس ليستقر فيها بعد ان طبع مجموعة آراء اسماها « الحضارة في الولايات المتحدة » وقد تضمنت هذه الآراء ما معناه انه لم يكن هناك الا القليل جدا مما يستحق الاهتمام في الولايات المتحدة . وقد تبعه في ذلك عدد مدهش من كتاب تلك الفترة . على ان اهمية العمل الذي قام به هارولد ستيرنس لا تتمثل في اقامته في « الدوم » في باريس تلك الحقبة بقدر ما تتمثل في نشره « الحضارة في الولايات المتحدة » لقد كانت اوربا بالنسبة لجميع هؤلاء الكتاب وسيلة لغاية ، شيئا كان بامكانه مساعدتهم على اكتشاف امكانياتهم الدفينة ، كامريكان .

وطالما بقيت امريكا ، بالنسبة لحدود المخيلة الخاصة بها ، مجرد بلد ناء منعزل فقد كان من الصعب بالنسبة لمعظم الامريكان الموهوبين ان ينظروا اليها نظره جدية تماما . ان الكتاب الستة العظماء الذين انجبتهم امريكا في القرن التاسع عشر شعروا جميعا بالاغتراب عن مجتمعهم ، مهما حاولوا مقاومة ذلك ، سواء اختاروا لانفسهم النفي الواقعي كما فعل هنري جيمس او عبروا عن ذلك بشكل تشبيهي فحسب كما فعل هوثورن وملفيل اما كتاب العشرينات فقد هاجروا الى اوربا لكي يكتشفوا وعي التجربة الامريكي .

وهكذا فان الشيء المهم فيما يتعلق بهؤلاء الكتاب هو ايمانهم المشترك والذي توصل اليه كل واحد منهم بشكل مستقل بأن بأمكان الامريكي ان يكتب روايات عظيمة وهو يكتب من التجربة الامريكية مباشرة . عندما كان فيتز جرالد طالبا في برنستون في ١٩١٦ قال لزميله الطالب ادموند ويلسون « اريد ان اكون واحدا من اعظم الكتاب الذين انجبتهم البشرية ، الا تريد ذلك انت ؟ » ان كانت هذه العبارة تحمل روح التبجح ، ولو بشكل يكاد ان يكون ساخرا ، فقد كانت جدية ايضا كما يدل على ذلك الاصرار على هذا الاتجاه في حياة وعمل فيتز جرالد . لقد آمن بوضوح بانه كان بامكانه ، كامريكي ، ان يصبح كاتبا عظيما . وهذا شعور يندر ان نجده في امريكا قبل زمانه بالرغم من ، او بالاحرى ، بسبب القناعة الايديولوجية الشائعة بأن الديمقراطية الامريكية كانت بالاساس تجربة اجتماعية جديدة وناجحة من عدة نواح . وفجأة في اوائل العشرينات ظهر في جميع انحاء الولايات المتحدة شباب يحملون نفس شعور فيتز جرالد هذا فيما يتعلق بامكانات التجربة الامريكية . لقد كان فيتز جرالد احد ابناء الجيل الثاني لعائلة كاثوليكية من سانت بول في ولاية منيسوتا . اما دوس باسوس فقد كان ابن محام ناجح من نيويورك وكان جده مهاجرا برتغاليا . وكان والد همنغواي طبيبا يسكن احدى ضواحي شيكاغو المتوسطه . اما وليام فوكنر فينتمي الى عاصمة احد الاقاليم المتخلفة في جنوب المسيسبي حيث عاشت عائلته لمدة تزيد على المائة عام . ولا يمثل هذا سببا للاختلاف بينهم فقد كانوا جميعا مقتنعين بالاهمية الخاصة للتجربة الامريكية وقد شعروا انهم بتخليهم عن مفهوم آبائهم الضيق لهذه التجربة قد اصبحوا قادرين على رؤية الحقيقة ، الحقيقة الداخلية الخاصة المتعلقة بتلك التجربة . ولهذا فقد كان هدفهم الاساس هو تعريف وعي التجربة ، تلك الحساسية العالية لوعود الحياة التي اقتنعوا جميعا بأنها كانت النتاج الخاص للتجربة الامريكية . لقد ارادوا كذلك ان يتعلموا العيش بشكل ينسجم مع ذلك الوعي . وبسبب من ادراكهم بأن ما كانوا يحاولون تعريفه هو نتاج التجربة الامريكية فقد حاولوا ان يبحثوا عن ذلك التعريف في خصائص الحياة الامريكية . وبالنتيجة فقد كانت كل رواياتهم تهتم ، اكثر مما يجب احيانا ، بتفاصيل الحياة اليومية للمجتمع الامريكي . ومنذ ان ادخل القرن السابع عشر ما يسمى بـ « الثنائية الكارتية » في الثقافة الغربية اضطر العالم الغربي الى ان يعيش الانفصال بين الفكر والطبيعة ، بين الحياة الداخلية للوعي وبين الحياة الخارجية للعالم المادي والاجتماعي . لقد انشيء المجتمع الامريكي حسب نظريات القرن السابع عشر وبالنتيجة فقد اصبح بالامكان ملاحظة الانفصال في هذا المجتمع بين الحياة الداخلية للوعي وبين الحياةالخارجية للمجتمع.لقدكانت اصعبمشكلة واجهها هؤلاء الكتاب هي ردم الهوة بين حساسية ابطالهم المرهفة لوعود الحياة وامكاناتها وبين حقائق المجتمع الذي قدر لهذه الحساسية العالية ان تنمو وتجسد نفسها فيه .

وهكذا ، على سبيل المثال ، فان « امريكا » دوس باسوس تتضمن ثلاثة مضامين تكاد ان تكون منفصله تماما عن بعضها ، ولكل منها ، شكليا ، طريقته المستقلة في التعبير . فهناك اولا « مونتاجات » الشعارات ثم « اللقطات السينمائية » ثم بعض عناوين الصحف الرئيسية ومقتطفات من الاغاني الشائعة وهذه كلها تمثل الادراك اليومي والعادي للمجتمع اي انها نوع من الفولكلور الخام .

وفيما يلي نموذج يمثل فترة الحرب العالمية الاولى:

لمجد فرنسا الأبدية

آه .. لقد عبر ضابط الماني الراين

اندحر الالمان في منطقة ريگا

والباريسيون الاوفياء يحيون مارشالات فرنسا .

شكوى جديرة بالشفقة من زوجة تتحدث عن خداع المنافس !

المشاكل تبدأ مع وصول ويلسون الى واشنطن .

وبجانب هذه اللقطة السينمائية بالضبط يضع دوس باسوس ما يسميه « عين الكاميرا » التي تمثل الادراك الحسي المباشر لوعي في اعلى درجات الخصوصية انه ولا شك وعي دوس باسوس الشخصي . وفيما يلي نموذج يمثل اليقظة في الصباح :

« ينتشر ضوء النهار في السكون المورد بالحمرة . وتتحول المحافات المرتجفه بصورة ضعيفة جدا الى الاحمر في ظلمتي الحلوة من خلال الدم الدافىء مثقلة أجفاني بلذة دافئة ويطبق الضوء بعد ذلك ...

ازرق ، اصفر ، ورديا ... بلا حدود » .

اما العنصر الثالث في العمل الروائي ، عنصر السرد ، فيتراوح عند باسوس بين اقصى مستويات الاحساس العام بالتجربة وبين الاحساس الشخصي الفريد بها . ويغلب عليه دائما الاسلوب المحايد الجاف الذي يجعل الكتاب أقرب الى التقرير الاجتماعي منه الى الرواية . وبالرغم من ان الروائيين الاخرين في هذه الفترة لم يركزوا على اهمية الانفصال في احاسيسهم كما يفعل دوس باسوس باعطاء كل مجموعة من الاحاسيس طريقة مستقلة في التعبير فان هذه الانفصالات لاتزال موجودة في اعمالهم فعلى سبيل المثال نلاحظ في رواية « لمن تدق الاجراس » لهمنفواي ثغرة بين الصفحات التي تعبر عن اعمق احاسيسه بالتجربة مثل فصل « موت سوردو » . ان موت روبرت جوردان في نهاية الرواية هو صورة رائعة لايمان همنفواي بأن اعلى اشكال الفضائل الشخصية هو « الكمال تحت تأثير الضغط » ولكنها لاترتبط باية رابطة وبصورة كلية تقريبا بالمشاعر التي يحملها روبرت جوردان حول القيم المتصارعة في الحرب الاهلية الاسبانية . ان همنفواي يصل الى ذروة النجاح عندما يعزل شخصياته عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتجتها ثم يشير الى تلك الظروف بواسطة تعليقاته وتلميحاته عن تلك الشخصيات كما يفعل في رواية « الشمس تشرق ايضا »، فبطل هذه الرواية يتعلم الكثير حول العالم حين يكتشف بصورة بطيئة ما يدعوه بـ « كيفية العيش في هذا العالم » وكذلك من المواقف التي يجب أن يتخذها حين يحاول ان يستعيد اعتباره . والجمل الاولى في الكتاب بتلميحاتها الذكية الحادة حول شخصية المجتمع الامريكي توضح أسلوب همنفواي في هذه الرواية:

« كان روبرت كون قد أصبح، يوما ما ، بطل جامعة برنستن في الملاكمة للوزن المتوسط . ولا تظنن ان هذا اللعب يعني الكثير بالنسبة لي ولكنه كان كذلك بالنسبة لكون. انه لم يكن مهتما بالملاكمة بل كان يكرهها في الحقيقة ولكنه تعلمها واتقنها بصورة شاقة وبعد عناء طويل ليتغلب على شعوره بالخجل والمهانه الذي تولد لديه نتيجة معاملته كيهودي في تلك الجامعة .

اننا نلمس ، في هذه العبارات القليلة، ادراكا حادا للمواقف الاجتماعية الامريكية والتمييز الطبقي المعقد في الجامعات الشرقية العظيمة بالاضافة الى التشخيص الدقيق للتجربة اليهودية في الطبقة الراقية من المجتمع الامريكي . وكذلك نلمس فهما واضحا للتعلق الامريكي بالرياضة والا فمن غير الامريكي ينفي عن نفسه بهذه العناية تهمة كونه متأثرا بلقب الملاكمة الذي كان يحمله كون في الجامعة كما لو ان هذا اللقب شيء مهم اساسا بحيث يستحق منه هذا الاهتمام مشيرا في الوقت نفسه عن طريق السخرية الظاهرة في انكاره هذا الى سخافة الاهتمام الامريكي الصبياني بالرياضة .

من المهم ان نلاحظ ان همنفواي ينجح الى الحد الاقصى حين يبدأ من الاحساس الشخصي بالتجربة عند بطله ثم ينطلق منها الى الاحكام الاجتماعية العامة . ان هذه الطريقة لاتتيح له بالطبع ان يقدم تعليقا اجتماعيا منظما كما يفعل دوس باسوس في « امريكا » ولكنها تعني ان الاحكام الاجتماعية التي يقدمها فعلا متصلة بالحقيقة الاساسية لكتابه وهي الاحساس الشخصي بالتجربة عند البطل . وفي « غاتسبي العظيم » يستفيد فيتز جرالد من هذه الطريقة ولكنه يفعل ذلك بشكل يكاد ان يكون مبالغا فيه .. وكبداية فهو يجعل بطله اكثر مثالية من بطل همنفواي فيما يتعلق بامكانات الحياة الشخصية . انه مثالي الى الحد الذي يجعله غير قادر على السخرية مطلقا. ان غاتسبي يعيش ، كما يقول راوية القصة ، مفهوما افلاطونيا حول نفسه. انه رجل نذر نفسه، وبلا مؤهلات، لرؤيته الخاصة لمثله الاعلى وحينما تتحطم هذه الرؤية فانه يموت . لقد صعد فيتز جرالد بهذا مثالية بطله الامريكي ، حساسيته المرهفة لوعود الحياة ، الى ابعد حد ممكن . وليس من الممكن تقديم هذا البطل بصورة مباشرة لانه سيبدو مجنونا او لامعقولا كما يبدو ابطال همنفواي ، او همنفواي نفسه الذي تخيل نفسه واحدا منهم ، بعض الاحيان . لقد اراد فيتز جرالد ان يتغلب على هذه الصعوبة بتقديم بطله بصورة غير مباشرة ، من خلال الراوية الذي سيقوم بتقديم الملاحظات الساخرة . ان فيتز جرالد يفعل هذا بشكل ناجح وجذاب ، ويتضح لنا في النهاية انه يريدنا ان نكون بجانب البطل بصورة تامة ، ان نؤمن بأن الحياة لايمكن أن تعاش بدون مثالية غاتسبي المتطرفة . وعندما يتحطم حلم غاتسبي في النهاية نقرا انه « تطلع الى سماء غريبة من خلال الاوراق الفزعة وارتجف حين ادرك غرابة شيء كالوردة وشدة قسوة نور الشمس فوق العشب الذي لم ينم بعد . كان عالما جديدا ، عالما ماديا من غير ان يكون حقيقيا »

وبالدرجة الثانية فقد حاول فيتز جرالد بشكل مباشر أن يشخص مثالية غاتسبي الشخصية من خلال المثالية الاجتماعية التي كانت قد أصبحت حجر الزاوية للمجتمع الامريكي والتي كانت لاتزال تمثل بالنسبة له الهدف الوحيد الذي يمكن قبوله لذلك المجتمع . وينهي فيتز جرالد كتابه بأن يجلس الراوية على مقعد في الجزء الخلفي من منزل غاتسبي المهجور ناظرا الى لونگ آيلاند

ساوند مفكرا في شكل هذه الجزيرة عندما لمحها البحارة الهولنديون للمرة الاولى قبل ثلاثمائة سنة :

« لابد ان الانسان ، لبرهة مسحورة من الزمن ، قد امسك انفاسه عجبا أمام هذه القارة التي ارغمته على تأمل جمالي لم يفهمه ولم يرغب فيه ، مواجها لاخر مرة في التاريخ شيئا بقدر طاقته على الدهشة . وبينما كنت جالسا هناك مفكرا في العالم القديم المجهول تذكرت دهشة غاتسبي . »

هذه محاولة ناجحة وجزئية لربط المفهوم الشخصي لامكانات الحياة الامريكية بالمفهوم العام لها ، ولكن الثمن هنا باهض جدا . ورغم المثالية السطحية الباهرة في « غاتسبي العظيم » فانها تبقى قصة عاطفية تكاد ان تكون احدى حكايات الجن حيث يكون بطلها ، بل البشرية باسرها ، الابن الاصفر المغبون . انه سندريلا المذكر الذي يتشوه كماله الضروري من قبل عالم لا شخصي ولا مبالي. ان روايات دوس باسوس ، همنغواي وفيتز جرالد هي المثل الاول لهذه الفترة . انها قصص مأساوية باعتبار ان جميع ابطالها يهزمون من قبل مجتمع لايمكنه ان يحقق، اوانه لحد الان لم يحقق مفهوم القرن التاسع عشر للكمال، هذا المفهوم الذي يدينون جميعا بالولاء له . ولكن واحدا من هؤلاء الابطال لم يساوره الشك بما اسماه فيتز جرالد مفهومه الافلاطوني حول نفسه اي رؤيته المثالية للحياة الشخصية . وبدلا من المساومة حول المثل الاعلى هذا فان هؤلاء الابطال يموتون كما يفعل غاتسبي وروبرت جوردان أو يتلاشون من العالم كما يفعل بطل « ما ارق الليل » لفيتز جرالد الذي يختفي بهدوء في مكان ما في الجزء الشمالي من ولاية نيويورك أو بطل «وداعا للسلاح» لهمنغواي الذي كما تقول الجملة النهائية الشهيرة في القصة « خرجتُ مغادرا المستشفى وعدت الى الفندق تحت المطر . » وبسبب من فشلهم الواقعي فهؤلاء الابطال يمثلون ما دعاه همنغواي مرة ب « اللا منهزم » حينما كان يصف احد ابطاله. ولكن هؤلاء الابطال ايضا هم متوحدون بصورة كاملة فقد استقالوا من المجتمع كما فعل بطل « وداعا للسلاح » الذي عقد « صلحا منفردا » وذلك ليحافظوا على حرمة رؤيتهم الشخصية لانفسهم .

بالرغم من أن جميع روايات فوكنر تدور حول ما يدعوه ب « اللامندحر » فأن ابطاله لم « يستقيلوا من المجتمع » ان « اللامندحر » عند فوكنر ليس فردا يعيش حسب توجيهات تصوره الشخصي لنفسه كما هي الحال مع « اللامنهزم » عند همنغواي . فاللامندحر عند فوكنر هو مجتمع ، انه مجتمع أولئك الجنوبيين الذين رفضوا ان يستسلموا روحيا بعد هزيمتهم ماديا في الحرب الاهلية الامريكية قبل مائة عام . ويسبغ فوكنر على هذا المجتمع كل المثالية الرومانسية وشعور العظمة الذي اسبغه معاصروه على ابطالهم الفرديين . من السهولة ان نلاحظ الشبه بين فوكنر ومعاصريه حينما يتكلم عن العلاقة بين مجتمعه الجنوبي العاطفي وبين بقية انحاء الولايات المتحدة .

ويبدو الجنوب في روايات فوكنر غير مندحر رغم خسارته ، تماما مثل ابطال همنغواي وفيتز جرالد . أما حينما يتعامل مع الافراد داخل المجتمع الجنوبي هذا فانه يكون روائيا من نوع مختلف لان هؤلاء الابطال يصنعون من خلال حياتهم الخاصة محنة مجتمعهم في الحقيقة . وهم أقرب الى ان يكونوا رموزا تمثل هذه المحنة .

يمثل هؤلاء الروائيون « الجيل الضائع » اذن أول مجموعة مترابطة من الروائيين في تاريخ الادب الامريكي. انهم لم يكونوا مدرسة لانهم لم يؤثروا في بعضهم تأثيرا مباشرا الا في النادر . ولو ان علاقاتهم الشخصية كانت، قياسا بالكتاب الامريكان ، وثيقة . لقد كان لكل منهم صوته وموضوعه الخاص المتميز ولكنهم جميعا آمنوا بصورة مشتركة بقابلية التجربة الامريكية لتكون مادة للادب . لقد كان هذا الاهتمام جديدا في أمريكا . ويبدو الامر مثيرا أكثر اذا تذكرنا ان هؤلاء الكتاب قد توصلوا اليه في وقت واحد بالاضافة الى ان كلا منهم قد فعل ذلك بصورة مستقلة . لقد اكتشف الامريكان ، بشكل او بآخر ، أوربا والادب الغربي منذ أيام بنيامين فرانكلين وتوماس جيفرسن . ولكن اغتراب الجيل الضائع المثير كان اكتشافا للتجربة الامريكية باعتبارها نسخة مختلفة بصورة أساسية ، ان كان لايزال من الممكن التعرف عليها، من تجربة الغرب ككل ، كانت شيئا يمكن قبوله بدون اعتذار أو خجل باعتباره مادة لعمل عظيم من اعمال المخيلة . لم يكن اي واحد من روائيي الجيل الضائع موهوبا بقدر عمالقة القصة الامريكية المتوحدين في القرن التاسع عشر ولكنهم يؤلفون ، اذا ما اخذوا سوية كما يقتضي الاتجاه الشائع عند جيلهم ، اكمل مجموعة من الروائيين الذين انتجتهم امريكا .

الاشتراكية والفن والانسان

الكسندر اوفچارنكو

ترجمة . احمد الباقري

هل من الممكن ان تكون الواقعية اشتراكية ؟ او ليس ثمة ما يدعى بالواقعية الراسمالية او المسيحية او الاسلامية ؟

في الحقيقة لا توجد واقعية اسلامية او مسيحية او راسمالية . لكن بأية حال فقد اصبح مركب الافكار « الاشتراكية » و « الواقعية » مضادا للطبيعة . واننا نوافق على انه اتحاد جريء وغير اعتيادي، لكنه لا يمكن ان يدعى غير معقول او غريبا .

يستطيع المرء ان يتصور غرابة ولا معقولية مثل هذا المركب كـ « الثورة الاشتراكية في البلد الصناعي » او « الدولة الاشتراكية » كما يبدو في منتصف القرن التاسع عشر . وفي الوقت نفسه ، فقد احرزت هذه المركبات في النصف الاول من القرن العشرين بواسطة النضال البطولي الذي قامت به الطبقة العاملة الروسية ، وبواسطة ثورة اكتوبر في روسيا وتأسيس جمهوريات الاتحاد السوفييتي . وبالمناسبة ، حتى في النصف الثاني من القرن العشرين يبدو كل هذا غريبا ومتناقضا ، ليس فقط بالنسبة لمفكري الامية الثانية لكن ايضا لاناس يدعون انفسهم « ماركسيين خلاقين » (على سبيل المثال ،كتاب ارنست فيشروف . مارك الموسوم بـ ماذا قال ماركس ــ الذي يدعي بأن روسيا لم تكن ناضجة تاريخيا للثورة الاشتراكية) . مثل هؤلاء الناس لا يمكنهم ان يفكروا بأن التاريخ لا يحب الطرق المهزومة ، وان تلك الثورات لن تعرفهم ابدا . ولهذا السبب يتحدث الرجعيون عن فوضى الثورات ، على الاخص ، في عالم « المركبات » ايضا .

في الحقيقة كيف يمكن لامرىء ذي وجهة نظر اعتيادية ان يفهم تلك الحقيقة ، الا وهي تلك الكلمات التي اصبحت نبوية ويكثر ترديدها في روسيا في بداية القرن العشرين : الانسان ــ ان لهذه الكلمة وقعا فخما (الحضيض لمكسيم غوركي) وكيف يمكن لامرىء ذي وجهة نظر اعتيادية ان يتقبل هذا المركب من الكلمات في هذه العبارة : ان حماقة الشجاع حكمة الحياة ! (اغنية الصقر لمكسيم غوركي) والآن فان الملايين من الكادحين الروس قد تقبلوا هذه الكلمات كتعبير عن عقيدتهم .

ان عبارة « الواقعية الاشتراكية » هي احدى تلك المركبات الجسورة غير الاعتيادية . وبالنسبة لجوهرها ، فانها ليست سرابا ، وليست وهما او دعاية . خلف هذا المركب من الكلمات تقع ظاهرة حقيقية تماما وواسعة الا وهي الفن الجديد .

لو وجهنا انتباهنا الى الفترة ما قبل الاشتراكية ، وفي كلمات غوركي : « اعتبر عالم الادب كوحدة هائلة . » عندما حضروا مكان التجمع العسكري . ان حزن الاهل وتشهيريا نحو الواقعية قد تسلط على الادب ، وقد اصبح قويا في ايامنا الحاضرة . . . ان الادب الذي يوسم بالعظمة لم يرفع المدائح لظاهرة الاشتراكية في الحياة وان لوكاشيو ، رابليه ، سويفت ، سرفانتس ، لوب دي فيجا، كالديرون ، فولتير ، بيرون ، غوته ، شيلي ، بوشكين ، ليو تولستوي وفلوبير والى آخر هذا الرهط هم المبدعون لهذا الادب العظيم ــ لكن لم يقل احدهم « نعم » للواقعية.

لماذا نتحدث بتحفظ عن الواقعية البرجوازية ؟

نحن نتساءل . ونجيب لان كل « الطبعات الزرقاء» التي وجدت في السابق استنادا على التشكيلات الاجتماعية التي نهضت ، تساعد على اصلاح العالم وليس لتغييره جذريا .

لذلك في موكب الحركة التاريخية للحياة ، وفي دورة تطور الفن الانساني فان معظم الافكار العالمية اثبتت بأنها ضيقة ، بالمقارنة مع المد الواسع لجوهر الواقعية . ولقد كانوا على خلاف معها ، وشلوا حركتها وتشددوا معها . ولنتذكر على سبيل المثال ، خلافات تولستوي ، التي اظهرها لينين بتعمق بينما الكاتب لايزال حيا . وبهذا الخصوص ، نود ان نقتبس وجهة نظر الكاتب السوفييتي اندريه بلاتونوف ، الذي كتب ردا على اسئلة ، وكان صائبا فيه لدرجة كبيرة ، على الرغم من انه لم يكن دقيقا في كل المجال . في عام ١٩٣٨ ، كتب عن رواية نيكولاي اوستروفسكي : كيف سقينا الفولاذ ، بدأ مقالته كما يلي :

لقد كتب بوشكين ذات مرة :

تمردت حين قرأت قصة اعوامي .
أرتجف متقززا ، واطلق صرخات اللعنـة .
أنتحب بمرارة ، وتتساقط دموعي المرة ،
لكنها لا تستطيع ان تمحو سطرا واحدا .

وقد لجأ العديد من الناس في الزمن الماضي لتقييم النفس هذا ، وكان بوشكين أقلهم جميعا لانه قرأ حياته الخاصة بمثل هذا الانتقاد وتقزز منها لان حياتـه كانت مبررة ومطهرة بهـذا الحزن وبالوعـي للنفس . يكتـب نيكولاي اوستروفسكي في روايته : «كيف سقينا الفولاذ» « ان أعز ما يملكه الانسان هو حياته . انها تعطى لـه ولكن لمرة واحدة ، ويجب عليه ان يعيشها ، لذلك فانه كي لا يشعر بتأنيب للسنوات التي عاشها بلا قصد ، وان لا يكتوي بالعار من الماضي التافه ، لذلك عنـدما يموت سيقول : ان كل حياتي وقوتي قد كرست لاروع قضية في العالم : النضال لتحرير الجنس البشري .

ما هو سبب الاختلاف ؟ لماذا يعذب بوشكين نفسه ويشكو بمرارة ولم يشعر اوستروفسكي بالرغبة في لعن مصيره بينما عاش مضنىً واعمى ونصف ميت ؟

فقارن هنا بين بوشكين واستروفسكي كممثلين لفترتين تاريخيتين فقط وليس ككاتبين . كان بوشكين كأي رجل وشاعر عظيم ولم يقل روعةً عن اوستروفسكي. وكان ذا طبيعة نقية وسامية ، على الرغم من انها غالبا ما اظهرت نفسها بصفـة اخرى اعمـق من طبيعـة اوستروفسكي ، ليس في سيرة حياته فحسب بل وفي شعره ، وحتى المقطع الشعري الذي اقتبسناه في بداية هذا المقال لا يمكن ان يكتبه الا رجل ذو موهبة اخلاقية سامية . دون ان نذكر بأنه ليس بحاجة ان يكون شاعرا فخما . لكن لماذا حقا « يرتعد بوشكين ويلعن » بينما كان اوستروفسكي واثقا من « ان للسعادة وجوها عديدة » .

في وطننا حتى الليلة المظلمة تسـفر عن صباح مشمس مضيء . واني لسـعيد بعمق . ان مآسـاتي الشخصية مكتظة بالفرح النادر والمدهش للعمل الخلاق والوعي حيث اساعد في اعلاء صرحنا الرائع الذي يسمى « الاشتراكية » والسبب في هذا واضـح اذ ان جوهر فترتنا التاريخية قد تغيّر . ثم ان زمن بوشكين كان فترة ما قبل التاريخية للجنس البشري ، ولم يكن ثمة معنى تاريخي وعالمي للحياة في اذهان الناس ، او ان هـذا المعنى كان يحس به بغير وضوح من قبل القلة فقط : وكأن « فجر السعادة المشتهاة » لايزال بعيدا ... ثم ان في زمن بوشكين ، لم يكن ثمة وعي متبادل بين الرجال، يربط بعضهم لبعض بهدف مشترك ومصير مشترك ، كما هو عليه الآن ... ولاجل الالهام الحقيقي ، فان حياة الشعب الهادفة بحاجة لقوة تنظيمية خاصة في شكل فكرة هامة وعالمية ، قادرة على مواجهة الرغبات الثمينة لعموم الشعب ، لتقود الشعب للفعل ـ للعمل والانتاج الكبير ، لتملأ قلوبهم بفرح تقدمهم وانتصارهم .

وفي زمن متأخر ـ في فترة حركة الجماهير المحرومة التي توحدت بواسـطة الحروب والثورات والاعمـال الصناعية ، في فترة الطبقة البروليتارية ، انتشرت هذه الفكرة الملهمة التي استحوذت على الشعب : كانت هذه فكرة الثورة البروليتارية وفكرة الشيوعية . ان ادراك هذه الفكرة قد عمّ معظم الشعب السوفييتي .

« في زمن بوشكين لم يكن ثمة مفكرون شعبيون او متمثلون في اهدافهم كما هم عليه الآن ؛ كانت نشاطات الفرد مشتتة ومعزولة ولم تكن مضاعفة بواسطة المنافسات الملهمه والمساعدة المتبادلة للناس الآخرين ، وذلك هو السبب في بلوغ بوشكين نقطة اليأس احيانا بينمـا كان اوستروفسكي سعيدا . وفي هذا الخصوص ، وعلى سبيل المثال ، نرى اثبات الحقيقة الا وهي ان التقـدم التاريخي لا يعدنا برؤية النور كما امل دون كيشـوت فحسب ولكننا نستطيع ان نرى النور الآن . في فن العالم الجديد ، ليس ثمة فاصل بين الانسان والمجتمع ، الفرد والشعب ، الشعب والثورة ، الثورة والاشتراكية . انه في جوهره فن ايجابي وثوري ولا يمكن ان يكون خـلاقا لذلك . ورفض هذا معناه رفض الاسلوب الجديد للفن .

وماذا يعقب ذلك ؟ ومن ثم دونت القاعدة للمـرة الاولى في (عام ١٩٣٤) في انظمة اتحاد الكتاب السوفييت : « الواقعية الاشتراكية » هي الطريقة الاساسية في الادب السوفييتي والنقد الادبي ، تتطلب كاتبا صادقا ، ومخصصة تاريخيا لتصوير الواقع في تطوره الثوري . وبالاضافـة للصدق والطبيعة المخصصة تاريخيا لتصوير الواقع يجب ان تتوحد مع اعادة التشكيل الفكري وتعليم الطبقة العاملة في روح الاشتراكية ،، . لقد عرفت هذه القاعدة العلاقة الجمالية الحقيقية للفن بالواقع في الوضع التاريخـي الجديد . وقد حددت كذلك المبادىء الخلاقة التي انبثقت كنتيجة للتحول والتطور من منزلة فكرية جديدة للانجازات الادبية في الماضي ، وكذلك للانجازات الادبية الخاصة في العالم الاشتراكي ، التي قد تشكلت من جديد على هذا الاساس . وانها تنبثق من سبب واحد وذلك لان في عالم مقسّم الى طبقات ، وفئات ، ومجموعات لا يمكن ان يكون هدف متماثل للجميع اتجاه فكرة الثورة والاشتراكية ، وبناء على ذلك ايضا اتجاه الفن الذي يستلهم بواسـطة هذه الفكرة ويبدع الواقع الجديد .

ان من لا يقبل افكار الثورة البروليتارية والاشتراكية سوف لن يقبل الفن الاشتراكي او الواقعية الاشتراكية. غير انها بالضبط هذه الفكرة التي تعـد بـ « النور » للملايين من الناس البسطاء في ارجاء العالم .

ويندفع الناس في كل القارات نحو هذا النور .

ان معظم المثقفين والمفكرين « بعيـدي النظر » لا يمكنهم ان يتخذوا مثل هذا الموقف . وان بعضهـم يدعون انفسهم « اشتراكيين » وحتى « شـيوعيين » لكنهم « تقدميون » و « ديمقراطيون » و « غير تقليديين ». وبناءا على ذلك وعندما تثار مسالة الواقعية الاشتراكية بين أولئك الذين يهتمون بالفن ، فانهم غالبا ما يمتنعون

عن الهجوم عليها ، وهم يفضلون ان يدوروا حول جوانبها، وبمهارة يزرعون ويسندون كل شيء يمكنه ان يعرض اسسها للتآكل والتعفن . وهنا فأن اي نوع من الهرطقة يعتبر اكتشافا جديدا لهم . يقدمون انفسهم ، كأعظم المتحمسين فكريا ، ويسقطون في هوة الشك والانتقاد المتواصل : (اقتبس هذه العبارة من كراس : ماهي الواقعية الاشتراكية ؟) انهم يتابعون بحذق شديد كل الاحداث التي تقع في عالمنا الاشتراكي . ويلاحظون بحذر الاشخاص المترددين . ويدفعونهم الى « استقلال » عظيم و « قناعة شخصية » و « الاتورط » .

اكاد اقول كم هم متشابهون وكم هي متوحدة « مقاييس التطور » التي يرسمها « بأستقلال » هؤلاء المنظرون « المختلفون » كهنري ليفيفر وارنست فيشر وروجيه غارودي . وليست نقاشاتهم اقل تشابها . وفي الصعيد التاريخي ، فأن هؤلاء المنظرين يتحدثون ضد الجبرية التاريخية التي يزعمون بأنها ملازمة لنا ، ضد التحديد الصلب الذي حوّل الانسان الى اداة للظروف التاريخية وجعله عديم الارادة . انهم يدعون بأن في ظروف الثورة العلمية والتكنولوجية يتحدث الماركسيون عن الطبقات ، وبأن صراع الطبقات اصبح باطلا ، وذلك لان الطبقة العاملة عاجزة عن حمل مهمتها التاريخية التي ذكرت في البيان الشيوعي . وانهم يطالبون ايضا ان يكون « الماركسيون » « معاصرين » بمساعدة الاكثرية .

وفي الصعيد السياسي والاجتماعي فانهم ينادون بـ « الانعتاق » و « الحرية المطلقة » لفكرة الديمقراطية الاشتراكية . وفي الصعيد الجمالي ـ تحت شعار النضال ضد مذهب المنفعة ـ يحاولون ان يبعدوا الفن عن المشاركة الفعالة في تحول الحياة . ولهذا السبب شنوا هجومهم المستمو على مبدأ موالاة الشيوعية ، وان مزاعمهم الوهمية هي ان مقالة لينين « التنظيم الحزبي والادب الحزبي » اكدت على قطع العلاقة مع الادب الرفيع ولكنها قد شددت على دور الحزب فقط .

كان ثمة مناسبات التقيت بها مع مثل هؤلاء « الهراطقة » لاقرأ بأنتباه كتاباتهم الغزيرة ولا تناقش معهم . وكقاعدة ، فأنهم يعتبرون انفسهم الثوريين الحقيقيين الذين « يثيرون » و « يطوّرون » الماركسية ـ اللينينية في عصرنا . لكن هل تعرف ما الذي اذهلني بصورة خاصة في هؤلاء « الثوريين » هؤلاء المفكرين المتحمسين الذين يسقطون في هوة الشك والانتقاد المتواصل ؟ انه عدم احتمالهم المطلق للآراء التي لا تتفق مع آرائهم ، وغطرسة اساتذة الحرية المطلقة .

يوجد كل هذا فيهم بصورة مفاجئة نوعا ما جنبا الى جنب مع بدائية التكرار لكن بفكرة عقيمة جوهريا ومعرفة سطحية بالماركسية ـ اللينينية . وقف احد هؤلاء « الهراطقة » ليثبت للمشتركين في ندوة عالمية في كابري بأن من الضروري تجديد الفكرة الشيوعية ان لم يكن تخطيها .

سألته : ما الذي لا يعجبك فيها ؟

اجاب : الحقيقة التالية : « اذا كانت الشيوعية هي الهدف النهائي لتطور الجنس البشري ، اذن ، ما الذي يعقبها ؟ وكذلك بسبب آخر وهو اذا كنا نحيا فقط كي ننجز الشيوعية بالسرعة الممكنة فأننا ننسى .. الانسان » .

ـ كيف ينظر الماركسيون للشيوعية كما تعتقد ؟

كان منذهلا ثم اجاب :

« اني ماركسي ايضا »

« كيف كلهم سواء ؟ »

« حسَن » ، انها ستأتي عندما لن يكون ثمة غني ولا فقير ، ولا امراض ، وربما حتى لن يكون ثمة موت . وسينسى الانسان عبء العمل الجسدي ، ولن ينقصه شيء . سوف لن يكون ثمة حزن . ولا شيء هناك يفسد فرح الوجود » .

ولم يكن من الصعب علي ان اتذكر من اين ومن اي كراس قد استخرجت مثل هذه الفكرة الجامدة للشيوعية .

اجبت : « ان مثل وجهة النظر هذه للمستقبل قد اصطنعها شدرين منذ زمن طويل » .

لانهم لا شيء لديهم مشترك مع الشيوعية العلمية ، لكن تلك الصورة التي رسمها ، اظهرت الشيوعية من وجهة نظر مثقف رجعي .

ثم استأنفت قولي : اعتبر كارل ماركس الشيوعية لا كهدف نهائي للتطور البشري ، لكن كطور حقيقي وضروري لمرحلة التطور التاريخي في مسيرة التحرر البشري . كنموذج ضروري ومبدأ حركي للمستقبل العاجل . ان الشيوعية هي القاعدة الاكثر خصبا لاظهار وتطوير كل القابليات الايجابية التي تكمن في كل انسان ، انها ليست نهاية بل هي بداية دخول كل الجنس البشري الى مدى الوجود الحقيقي(١) .

ولجعل هذه الفكرة اكثر تمييزا ، لنتأمل حقلنا الخاص . وصف استاذ الفن السويسري جاكوب بيركهاردت الاهمية التاريخية لعصر النهضة الاوربية كـ « اكتشاف للعالم والانسان » لكن التاريخ اعد مسافة كبيرة بين هذا الاكتشاف وبين الكشف الكامل بواسطة « العالم والانسان » لجوهرهما الحقيقي ، حيث يصبح واضحا كنتيجة .

كتب ماركس عن النزاع الحاسم والعبقري بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والانسان ـ والكفاح الحقيقي الحاسم بين الوجود والجوهر ، بين الموضوعية وتأكيد الذات ، بين الحرية والضرورة ، بين الفرد والانواع (٢) .

واعتبره انطونيو غرامشي ضروريا لتكون فكرة « اكتشاف العالم والانسان » اكثر دقة في عصر النهضة الاوربية .

كتب : « ما معنى عبارة : اكتشف عصر النهضة الانسان ، وجعله مركز الكون وما الى ذلك ؟ او

لم يكن الانسان مركز الكون قبل عصر النهضة ؟ ربما سيقول المرء بان عصر النهضة خلق ثقافة جديدة ومدنية عارضت الثقافات الماضية او تطويرها ... اذا كانت النهضة الاوربية ثورة ثقافية عظيمة ، لا لان كل الناس الذين كانوا « لا شيء » بداوا يعتقدون بانهم اصبحوا « كل شيء – لكن بسبب حقيقة ان هذا الطراز من التفكير اصبح واسع الانتشار ، واصبح خميرة عالمية . ولا لان الانسان قد « اكتشف » بل لان شكلا ثقافيا جديدا قد انبثق ، وبكلمة اخرى – قوة جديدة احتاجت لتخلق طرازا جديدا للانسان في وسط الطبقات الحاكمة . »

ولم يستطع « الشكل الجديد للثقافة » بل ولم يكن التربة الخصبة حيث يمكن ان يؤسس عليها الحلم الانساني العظيم لعمالقة عصر النهضة في خلق طراز جديد للانسان . ولقد عارض هذا الحلم بسرعة العلاقات الاجتماعية البرجوازية التي قد تصاعدت . الحلم العظيم للحرية الحقيقية ، هروب الانسان الشامل من الواقع ، لكنه استمر يعيش قرونا عديدة في اذهان افضل ممثلي الجنس البشري كاحتجاج على الواقع الذي قد نبذه ، وضد العلاقات الاجتماعية الموجودة .

وعندما ارتقى الجنس البشري مرحلة جديدة في تطوره ، فان حلم « الانسان العالمي » اثبت انه لم يكن فقط الجزء الاصيل من التعليم العظيم بشأن الطرق الحقيقية لتحول العالم كله ، ولكنه ايضا من المستلزمات التي يتطلبها الواقع نفسه ، ان هذا ما احس به لينين وعبّر عنه بقوة عظيمة . ولم تفشل هذه المستلزمات في الاحساس بها بمثل هذا العرض الحساس لمتطلبات الحياة الجديدة كما كان غوركي في حقل الادب .

من الصعب ان نقول فيما اذا كان غوركي الشاب قد عرف ما قاله ماركس بشان الحل العبقري للتناقض بين الانسان والطبيعية وبين الانسان والانسان ،كحل لاعظم لغز في التاريخ . لكن لا يمكن ان ينكر المرء هذه الحقيقة وهي : سابقا ؟ في حل هذا العمل الشاق ، كانت الشخصية الرئيسة في قصيدة النثر المشهورة « انسان » لغوركي ترى الغرض الرئيس في وجودها . كان هذا الهدف يتلألأ في المستقبل البعيد لدى كل الشخصيات الايجابية التي خلقها مؤسس الادب الواقعي الاشتراكي .

تحدث الكاتب عن لينين قائلا : عاش في المستقبل بنصف روحه العظيمة ، ان منطقه القوي والمرن قد اظهر له المستقبل البعيد بواقعية كاملة واشكال حقيقية . اخبر غوركي الشعب السوفييتي في فجر بناء الاشتراكية : خلق الانسان ليتقدم الى الامام . وسوف يتقدم اطفالكم واحفادكم . ولا يمكن ان تكون تلك الاوقات السعيدة حيث يستلقي الجميع تحت اشجار جميلة دون ان يبتغوا فعل اي شيء آخر . لن يحدث مثل هذا . سيصل الناس الى المريخ ، وسوف يربطون البحار بعضها ببعض ، ويفرغون البحر في الصحراء ويسقونها ، ويقومون بالاعمال الجريئة الشاقة .. » وكل هذا له الاسبقية ليثير الافكار الجريئة والمشاعر ، وليهيّج القوة الجديدة .

حيث توجد شجاعة الافكار والمشاعر ، فمن المحتم ان لا تجد الفرح فقط وانما الحزن ايضا . قال الشاعر والمخرج السينمي العظيم « الكسندر دوفشنكو في المؤتمر الثاني للكتاب السوفييت : تماما كما تحبّون الشعب . اني احبه . ادرك بان لحياتي الشخصية معنى حين توجّه لخدمة الشعب . اني اؤمن بنصر الاخوة بين الشعوب . اني اؤمن بالشيوعية . لكن اذا هلك اخي الحبيب اثناء الطيران الاول للمريخ في مكان ما من الفضاء الكوني ، فاني لن اخبر اي احد بانني اتغلب على صعوبات فقده . ساخبرهم بانني اتعذب . وسالعن الفضاء الكوني . وسانتحب طوال الليل في حديقتي . وساخفي نشيجي تحت قبعتي ، لئلا اخيف البلابل على شجر الكرز المزهرة حيث يتعانق تحتها العشاق . وقد هنأ الشاعر السوفييتي داڤيد كو جلتينوف البشرية بحرارة على رحلاتها الى الفضاء ، ويكتب في احدى قصائده :

اجل ، نقود الرجال نحو النجوم .
ترحل مسالكنا الارضية الآن .
سنجد طريقنا الى المريخ حالا ...
والسعادة ؟ لا اعرف .

انها حقيقة ، وانها تختلف تماما عمّا ينسبه الينا « المفكرون المتحمسون جدا » حيث يتهمون الكتاب السوفيت بانهم ذوو وجهة نظر متماثلة وواحدة ، تنويعات على لحن منفرد ، ويزعمون بأن كتابنا وشخصياتهم تتفق مع القوانين الرسمية في اذابة « المشاكل الخالدة » .

على المرء ان يلتفت الى الاعمال الادبية التالية : الغابة الروسية : لليونيد ليونوف ، القسم الثاني من رواية « الارض البكر حرثناها » لميخائيل شولوخوف ، «انسان» قصائد فلسفية لادوارد ميزيلاتز ، « منتصف القرن » شعر تاريخي فلسفي وغنائي لفلاديمير لوجوفسكي ، والرواية الاخيرة لاوليس غونشار . كي يشعر المرء كيف تتزايد نسبة العنصر الفلسفي في الادب السوفييتي .

ان هذا قابل للفهم : ان الصورة الفنية مستحيلة لمشيد العالم الجديد بدون ابراز قوته الفكرية . ان الانسان كائن فكري وحسّي وان عملية تشكيله كشخصية مستقلة ترتبط بحلّه لعدد لا يحصى من « المسائل الملعونة » التي عذبت البشرية طوال العصور .

ان معظم شخصيات الادب السوفييتي في الاعوام الحاضرة تتناقش عن الانسان وعن معنى وجوده . واننا سعداء لان كتابنا لا يحددون انفسهم بالحلول الغيبية والبيانية في الاجابة على هذه المسائل . وفي اعمالهم وضع النشاط الداخلي للمشيد المعاصر للشيوعية بتناسب حقيقي ومتزايد مع الامكانيات غير المحدودة التي تصبح واضحة هذا اليوم والتي ستبرز مع القوة المدهشة الحقيقية عندما يشيد المجتمع الشيوعي . على اية حال ، اننا مقتنعون بأن المرء لا يستطيع ان يصور بناته بدون نظرة جريئة للمستقبل ، ورؤيا صافية لمنظور الحياة كلها . كل هذا اظهار لجوهر ايجابية الحياة في فننا ولا يهمنا

صراخ الاخصائيين البرجوازيين على الادب السوفييتي في هذا الخصوص وبشأن « عبادة التفاؤل » التي يزعم بانها تجرد الفن السوفييتي من قيمتة الجمالية . سوف لن نرفض هذا الامتياز الذي يحتاجه بُناة العالم الجديد كحاجتهم للواقعية الصارمة .

ان الجوهر الحقيقي لايجابية الحياة في فن الواقعية الاشتراكية لا يشترك مع « التفاؤل العصري » كما فهمه ارنست فيشر . وانه يفهمه بنفس الطريقة كوالتر . ن . ڤيكري الذي لا يكتم عداءه للشيوعية حيث وصفه ك « تفاؤل رسمي » .

يكتب ڤيكري : لدينا تفاؤلنا السطحي هنا : النهايات السعيدة لافلام هوليود ، السراب الذي يخلقه عالم الاعلانات ، شارع ماديسون . (٣)

على اية حال سنكتشف انفعالات اعمق .

لا يستطيع احد ان يتهم ف . سكوت فيتز جيرالد، وهمنجواي وفوكنر وكوزان بالتفاؤل الساذج . لكن في اتحاد الكتاب السوفييت حاول اعضاء الحزب ان يجعلوا من شارع اوليتاڤرو ڤسكوجو كشارع ماديسون(١) .

«انهم مفكرون متحمسون ، يسقطون في هوة الشك» نفترض ان الكتاب السوفييت والفنانين ومخرجي الافلام يصورون الحياة كابتهاج خالص ، بلا تصادم درامي (وليس مأساويا) حسن . هل بالغون مصير غريغوري ميليخوف في الدون الهادىء ، على سبيل المثال ؟ واذا هم كذلك ، فهل يفهمون جوهره ؟ وهل يمكنهم ان يفهموه بدون هذه الكلمات التي خاطب بها المؤلف الادباء المجريين خلال الثورة المضادة في المجر سنة ١٩٥٦ :

ان مأساة الموقف تقع في حقيقة ان الوضوح لم يكن ماثلا في اذهان العديد من الناس بل وفي بعض اذهان الناس حتى يومنا هذا كطريقة للخروج من هذا الوضع .

يجب انّ اقول باني متفائل ، ولا برر تفاؤلي اود ان ارسم خطين متوازيين بين الاحداث في المجر والاحداث التي جرت في منطقة الدون خلال سنوات الحرب الاهلية. وما عدا المتمردين ، كان هناك الناس الذين انضموا بتهور وبالصدفة الى حركة الحرس الابيض ، ولكن فيما بعد فان اغلبيتهم ادركوا خطأهم واصبحوا بناة فعالين للاشتراكية .

وفي قراءة الكتب الرائعة مثل « الام » لمكسيم غوركي ، و « شاپاييف » و « العصيان » لفورمانوف ، و « الفيضان الحديدي » لسيرا موفيتش ، و « المدن والسنوات » لفيدين ، و « التاسع عشر » لفاديف ، و «الدون الهادىء» لشولوخوف ، و «القصيدة التعليمية» لما كارنكو ، و « كيف سقينا الفولاذ » لاوستروفسكي والكتب العديدة الاخرى . يشعر المرء بالتعقيد غير الاعتيادي الذي يميّز عملية مسيرتنا الى الشيوعية ، النضال العقلي ، والعواصف النفسية التي تصاحبها . بطولة كبيرة جدا وفرح لم يسبق له مثيل ! لكن ثمة حزن ضئيل . وعثرات وفشل مأساوي .

اني لن انسى كيف انذهل اساتذة اللغة والادب الروسي من المعاهد التعليمية في المانيا الغربية حيث تدرس رواية « احتقار للموت » لفلاديسلاف تينوف والتي كانت سيرة ذاتية للكاتب من بدايتها حتى نهايتها . حيث تغلب الكاتب على الصعوبات وكتبها ممسكاً القلم بأسنانه .

اخبر الناشر الياباني المعروف « اوكي » وفدنا في عام ١٩٦٨ بأن رواية :

« كيف سقينا الفولاذ » لاتزال من افضل المبيعات في اليابان ، حيث يقرؤها الشبان اليابانيون الديمقراطيون بمتعة كبيرة .

سألته : ما الذي يجذبهم للرواية ؟

اجاب : شخصية كورجا غين بالطبع !

كان عليك ان تسمع وترى باية تلقائية وباي اقتناع قيلت تلك العبارة . كي ترى مرة واحدة اية اختلافات فاسدة تنهمر من « المفكرين المتحمسين » عما يدعونه بالموقف المميز للشخصية الطيبة في الادب السوفييتي .

بينما يصح القول ان الشخصية الطيبة هي اقدس المقدسات في الواقعية الاشتراكية ومأثرتها الرئيسة ، وفي نفس الوقت فانهم يزعمون عندما صورها الكتاب السوفييت كانت شخصية ليست ذات قصور او فشل ، شخصية تحتوي على الفضائل فقط ، تندفع في مسار مستقيم وصلب كالخرسانة ، وتبدو لها كل الاشياء واضحة تماما ، وقد حلت كل المشاكل ، ولا تعرف شكا داخليا ولا تعرف ترددا وتقول « نعم » و « لا » فقط . ان هؤلاء النقاد لم يهملوا تشكيل الشخصية الجديدة فحسب ، وانما لم يهتموا بالوضع الحقيقي للادب . ولا يعتقدون بهذه الحقيقة ، حين يقرأ القارىء : كيف سقينا الفولاذ ، و « الحرس الفتي » و « قصة انسان حقيقي . فان ابنيتهم ستسقط على انفسهم .»

ولقد اكد بحق الكاتب اندرية بلاتونوف بمقالته : « پاڤل كورجاغين » :

نحن نستبعد ان يكون « پاڤل كورجاغين » شخصية جاهزة الصنع ، والنموذج المثالي للانسان الجديد ، وان نيكولاي اوستروفسكي اول من يرفض هذا المدح الباطل والمؤذي ، لانه سيعيق التقدم في اكتشاف وخلق صورة الانسان الاشتراكي . لكننا متأكدون بأن پاڤل كورجاغين هو احدى محاولاتنا الاكثر نجاحا (ناخذ بالاعتبار كل الادب المعاصر) للعثور اخيرا على انسان قد خلق بواسطة الثورة ، وقد وهب صفة روحية رفيعة وجديدة لجيل عصره واصبح مثالا لكل الشبان الذين اقتفوا اثره . ان نجاح پاڤل كورجاغين مع القراء ليس بسبب العقبات القليلة بل على العكس فقد ساعدته الشخصيات الثورية الهادفة ، وانما لوضوح موقفه الذي اتخذه في المعركة بين عالمين ، وكذلك لاخلاقه الرفيعة التي لازمته في كتائب لينين .

كتب غارودي عن ذلك برعب تقريبا في كتابه

« ماركسية القرن العشرين » حيث يتحدث عن النظام المؤسس على التضحية ونكران الذات .

ولن نخفي الحقيقة الا وهي ان المكاسب التاريخية للاشتراكية قد كلفتنا كثيرا ، وان شعبنا قد تقبل عن طواعية الحرمان العظيم اكثر من مرة .

ان لدى الشعب السوفييتي البراهين على القوة الكاملة لتضحيته الثورية من اجل النصر الكامل لاعظم فكرة انسانية ، وبلاشك فان مثل هذه الملامح تعطي جلالة عظيمة للشعب الذي غيّر مجرى التاريخ . ومع ذلك ، فان لهذه شخصية عابرة ، كتنازل محتم للاوضاع التاريخية التي تقيّد احيانا تطور الانسان الجديد . لكن الصفات الاساسية وهي : الهدف الثوري ، والتضحية المكرسة لهدف عظيم ، والحماسة الخلاقه العظيمة ، والحب السار للانسان الكادح ــ تبقى صفات محددة في شخصية المؤسس المعاصر للعالم الجديد ، وترتبط باصالته مع صفات اخرى ، حيث كانت فطرية ايضا في الجيل السابق لكن بسبب الاوضاع المحدودة للنضال من اجل الاشتراكية لم تستطع ان تكون منتشرة الى حد الكمال .

استعملت كلمة « تقيّد » من قبل . واني اخشى من تلك الكلمة ان تقدم مناسبة للتهليل للذين يتخذون موقف غارودي : الم يكن ذلك ما نقوله ؟

وفي وصف السيماء الروحية للانسان السوفييتي في كتاب « ماركسية القرن العشرين » فان غارودي ــ كما يبدو ــ لم يجد اي شيء فيه سوى تقييد الذات والتضحية . ويحاول ان يجد سندا على وجهة النظر هذه في شابابيف ، والاسمنت ، والمحنة ، والحرس الفتي ، وقصيدة تعليمية ، والارض البكر حرثناها .

لكن من الغرابة ان يفشل غارودي تماما في ملاحظة تجديد المشاعر وبعث الشخصية في هذه الكتب وفي حياتنا . اذا كان على المرء ان يؤمن بما يكتبه غارودي ، فان ثورتنا لم تفشل في اثراء الشخصية فحسب بل افقرتها . اليس كذلك ؟

دعونا نتناول اصلب مثال بهذا الخصوص ــ ماكار ناغولنوف في الارض البكر حرثناها .

تبرّا ماكار من زوجته وعائلته من اجل الثورة العالمية . لكن في قلب ماكار كان يعيش حب هائل وعظيم للوشكا . ويبدو هذا واضحا في اللحظة التي اطلق بها ماكار النار على عدو الثورة ، ويصبح منافسه المحظوظ حذرا حيث سيبقى حب ماكار غير مقاسم وبيد مرتجفة يسحب ماكار من جيبه منديل لوشكا الذي كان يحمله معه طوال هذا الوقت ، وتصبح لوشكا ، هذه المراة المتقلبة ، جادة للمرة الاولى ، وتدرك ان ذلك الحب العظيم والحقيقي الذي تحلم به كل امراة قد مر عليها .

بينما لا ينبذ الجيل الجديد لمشيّدي الاشتراكية القناعة الفكرية والغاية والرفض الثوري للتسوية ، والفطرة في آبائهم ، ويرثون بحق منابعهم الروحية ، وتظاهرهم برفض كل ذلك غريب على الافكار الشيوعية ، وان معاصرينا يستغلون كل فرصة لاظهار كيف يمكن ان يكون الانسان الشهم اتجاه اخوته المواطنين . لان الانسان لا يثري عندما ينال شيئا ما فحسب وانما عندما يهب الاخرين ايضا .

وفي الوقت الحاضر فان القوة الرئيسة لبناء الشيوعية هم الكادحون ، الخالقون غير المتعبين ، المرتبطون بعمل ذي اهمية عالمية .

ان السيادة الخلاقه للتكنولوجية الحديثة قد اوصلت معاصرنا الى نقطة حيث يرتفع عمله الى مستوى الفن ، وليس في الحس الفني فحسب بل لانه يثير « رد فعل مقيّد » ويقدم للحياة كل منابع الجمال التي تكمن في الانسان .

ان الانسان الجديد ، الذي هو الشخصية الرئيسة في ادبنا المعاصر ، لا يفصل نفسه عن الاجيال السابقة . بل بالعكس ، فانه يجهد ليعانق في نفسه كل ذلك الرقي النبيل والجميل الذي كان موروثا في احسن تمثيل للجنس البشري في مختلف مراحل التطور .

ان القراء المنتهين للادب المعاصر يلاحظون تفاصيل تثير الفضول : شعر ، وقصص ، وروايات تتزايد دائما ويذكر كذلك النحاتون والرسامون وشعراء العصور القديمة وعصر النهضة ، وتذكر اسماء اعمالهم وتقتبس اقوالهم واهم ما فيها ، ويقارن بين الشخصيات الخالدة في الفن الماضي وشخصيات معاصرينا .

سيكون كل ذلك غير واف بالغرض كليّا حيث نرى في كل هذا مجرد علامة وبأن اعظم انجازات ثقافة العالم قد اصبح ملكا لكل الناس في وطننا . نحن نتعامل هنا مع احدى التظاهرات المخصصة لعملية تشكيل الانسان الشيوعي الجديد . وان لهذه العملية شخصية جدلية معقدة : صفات انسانية جديدة تتحد في مشيد الشيوعية مع افضل الصفات الجسدية والاخلاقية والنفسية والروحية التي تطورت في مسيرة آلاف القرون ، والتي تبعث الآن على اساس سام ،، يعيش الماضي في رداء جديد ،، في الحياة نفسها وفي الادب الذي يعيد خلقها في شروط الفن ، نستطيع ان نرى بأعيننا ، كما قال ماركس : التملك الحقيقي للجوهر البشري بواسطة الانسان وللانسان . . . عودة الانسان الكاملة لنفسه ككائن اجتماعي ، وتصبح عودة واعية ومكتملة ضمن القيمة الصحيحة للتطور السابق .

ما الذي يجعل الانسان السوفييتي المعاصر قريبا من انسان عصر النهضة ، وما هو الاختلاف بينهما ؟

وتماما كأنسان عصر النهضة ، يبدي مشيد الشيوعية ايمانا بقبول التنظيم وقوة العقل المغيرة . لكنه يقود بأصرار كل انجازات المعرفة البشرية ، ويوسعها باستمرار ، وانه لا يشك بقابليته على « توضيح » العالم بمساعدة هذه القوة ، لكنه يعيد تنظيمه بعزم ثابت . وان هذا ما يجعل الانسان الشيوعي كادحا وخالقا وفيلسوفا وليس بأقل من انسان عصر النهضة فانه يؤمن بأن الانسان طيب اساسا ، ويؤمن بأصالته ، وقدرته على ان يكون شخصية مبادرة . بينما كانت نظرة انسان عصر النهضة الى العالم مؤسسة على ما يدعى بـ « الفردية الانسانية » وقد اسست نظرة الانسان الشيوعي الى العالم على « الجماعية الانسانية » .

وكفارق بين انسان عصر النهضة وانساننا المعاصر فانه لا يبني أمله على « الرجال الاقوياء » لكنه يؤمن بالقوة الفائقة للشعب ، مسلما بالحقيقة اللينينية ، ولهذا السبب فانه لا ينعزل عن الشعب بل يعيش ويخلق معه .
اعلن غوركي : « اني ارفض الفردية الحيوانية البرجوازية ، ان الانسان الجديد يفهم جيدا النزاهة السامية للفردية ، وانه قد اتحد مع المجموع بثبات . وكانت له في السابق مثل هذه الفردية ، حيث كان يكرس نشاطه والهامه بعيدا عن الجماهير ، وعن عملية كدحهم ،، .

ان مشيد العالم الجديد متشرب بالروح الحزبية وانه ثوري حتى النهاية . تبدو الواقعية الاشتراكية سهلة فقط بالنسبة لذوي النظرة السطحية . وفي الحقيقة فانها معقدة للغاية ، ومتعددة بلا انتهاء ، ذات اشكال عديدة . متناقضة احيانا ، على الرغم من ان هذه التناقضات غير متنافرة في سماتها . وان هذا لا يمنعها ان تبلغ حدة درامية عظيمة في اغلب الاحيان . ان طريقتنا المتقدمة لا تميز بالمكاسب فقط . ومع ذلك فان مسيرة حياتنا شاهدة بلا جدال على ان الاشياء الجيدة آخذة بالتزايد ، وتختفي الاشياء السيئة في ان الاسلوب السائد للواقعية الاشتراكية من احدى ايجابيات الحياة .

نحن لا نبسط ما يلي : ان خلق العالم الجديد عملية معقدة وصعبة حتى اقصى درجة ونحن قطعا نبعد عن الفن المعاصر روح الانتقاد ، والموقف الغاضب الهجائي لكل شيء غريب على افكارنا . وفي نفس الوقت فاننا ندافع عن الواقعية الواعية ونستفيد من رفض شخصياتها البطولية ووحيها الرومانتيكي . وكما يمكننا ان نرى هنا فان الموقف الحقيقي لا يتفق مع ما قد قيل عن ادبنا من قبل المفكرين المتحمسين الذين يسقطون في هوة الشك .

اخيرا ، يصبح هؤلاء آنفو الذكر كأبطال غيورين على الرومانتيكية ، التي قد اختفت من فننا بكل تأكيد . ومن اجل تجديدها ، حتى انهم يرغبون برفض الواقعية كليا أو يجعلونها بلا حدود حيث تفقد جوهرها . وبالمناسبة ، فان الواقعية « كما تبدو لهم » غير ضرورية تماما .

ويذكر بصراحة في كراس : ما هي الواقعية الاشتراكية ؟ .

،، اذا كانت الواقعية الاشتراكية تفرز الصفة الواقعية التي لا تخصها ، فانها قادرة على نقل الاهمية العظيمة لعصرنا والتي لا تصدق ،،
وبصورة جوهرية ، فتلك هي الفكرة المكتشفة في التعابير العديدة للجماليات التي ابتدعها فيشر ، وغارودي ، وليفيفر ...

اما بالنسبة للرومانتيكية ، فانهم يرون سبب « اختفائها » من الفن الاشتراكي يعود في الحقيقة الى ان الروح الثورية « التي هي رمز لها » قد اختفت في وطننا بكل تأكيد . وان الروح الثورية والرومانتيكية قد ابعدتا معا عن الحياة بواسطة الكورس اليومي اللامميز والممل ، كالتصنيع ، والجماعية ، وخطط السنوات الخمس ؛ ، اية رومانتيكية يمكن ان تبقى هناك اذا اسس واعد كل شيء وفق الخطة ! »

وفي الوصول الى هذه النقطة في شكوكهم وانتقادهم المتواصل ، يرمي « المفكرون المتحمسون » اقنعتهم ، ويتوقفون عن التمثيل ، ويرمون الادب جانبا ، ويصبحون سياسيين خالصين . وهاهم بمثل هذه « الثورية » العظيمة يهاجمون الآن الفكرة الشيوعية ، على الرغم من انهم يعلمون بأن الثورة تتصاعد بأسم الشيوعية . ولهذا السبب بالضبط قد نالت شخصيتها العالمية . انهم بحاجة لثورة بدون شيوعية ، ثورة من اجل الثورة ، وبكلمة اخرى ثورة بدون هدف ، تقود الى لاشيء وتخنق نفسها في هذا اللاشيء .

(*) عن مجلة الادب السوفييتي العدد التاسع ١٩٧١ . وهو يمثل رأي كاتبها ونحن اذ ننشره عملا بحرية النشر ولتتفتح امام القارىء العراقي مئات الزهور .

(١) (٢) كارل ماركس . الاقتصاد والسياسة . طبعة ١٨٤٤ .
(٣) يقع اتحاد الكتاب السوفييت في شارع اوليتا فوروفسكوجو .

نحو رؤيا سينمائية جديدة ثورية

حسن عطية

« السينما السياسية والموجات الجديدة »

البداية تفرض علينا طرح مفهوم الفيلم السياسي عامة كمجال للمناقشة ، على اساس ان اي فيلم يعرض ، بغض النظر عما يحمله من رؤى ومضامين ، هو في حقيقته تعبير عن وضع سياسي قائم او مرجو ، مهما تخفى خلف اساليب المعالجة الفنية المختلفة .

ومن الممكن مبدئيا الاخذ بتعريف اتفق كثير من النقاد على الاخذ به ،وهو تعريف جورج سمبرون الكاتب الاسباني المنفي وصاحب سيناريوهات افلام « زد » و « الاعتراف » لكوستا جافراس : و « الحرب انتهت » لالان رينيه ، حيث يقول بأن السينما السياسية هي « السينما التي تتناول السياسة وتختارها كموضوع درامي ويكون مضمونها متصلا بطريقة او بأخرى بالأحداث الجارية ، ولا يعني ذلك احداث الشهر الماضي ولكن القضايا الهامة والمعاصرة » .. او بمعنى آخر : ان الفيلم السياسي هو الذي يعالج قضية سياسية معاصرة معالجة مباشرة ، وان كانت هذه المباشرة قد دفعت بالكثيرين الى السقوط في منزلق الصراخ والخطابة ، بل ودفعت ببعضهم الى المطالبة ، بالاعمال الفنية الناقصة ، مؤمنين بأن الفيلم السياسي لابد وان يرتفع فيه الفكر عن التكنيك رغبة في ايصاله بسرعة الى الجماهير ، كما يرى المخرج الارجنتيني المنفي ايضا فرناندو سولانس « نحن نبحث عن المعرفة ، لا عن الاعمال المتكاملة » .

ونحن اذا سلمنا منذ البداية بأنه من الخطأ الفصل في العمل الفني الجيد بين محتواه الفكري وتكنيكه الدرامي ، على اساس ان الاثنين هما نتاج رؤية الفنان المبدع للحياة وللانسان واحتكاكه بهما ، وان التطابق بينهما هو الذي يخلق هذا العمل وجودته ، ويحقق التوافق بين الانسان وعالمه كموضوع .. فالرؤية الثورية الشاملة للوجود لا تخلق الا فكرا وتكنيكا ثوريين وشاملين ، كما ان الرؤية الناقصة لا تخلق الا فكرا مهزوزا وتكنيكا مشوها وهكذا ... ومن ثم تسقط دعوى مخرجنا الارجنتيني على الرغم من ارتباطها بظروفه الخاصة ، وايضا برفضه للعقلية الامريكية وافلامها المحكمة الصنع ذات الشكل الذي يجمع بين التوعية والخرافة والتزييف المدمر لحاسة الصدق الانساني مثل افلام « المرتزقة » لجاك كاردين ، والقبعات الخضراء » لجون واين ، و «جيفارا» لريتشارد غليشو ، و « مائة بندقية وامرأة » لتوم جريس وغيرها حيث يتحول العمل الوطني الثوري الى عمل همجي غوغائي ، وتصبح الشجاعة والرحمة والتنظيم ونشر الحضارة من نصيب القادم من غرب اوربا وبلد تمثال الحرية .

ان يطلب سولانس الحقيقي يتضمنه قوله : نحن « نطالب بالعمل الفني الذي لا يصل الى مرتبة الكمال بالفهم البورجوازي » .. وعلى ذلك فهناك نواح ثلاث لدعوته هذه :

(١) رفض التكامل بمعناه البورجوازي والقائم على مفهوم الثبات والازلية ، والذي تحتضنه النظرة المحافظة الداعية الى تركيب سكوني للمجتمع ، وتثبيت حركة الانسان وفعله على ارضية الواقع .

(٢) وارتباطا بهذا الرفض للتكامل الخاص ، ينطلق الانسان نحو ايجاد البديل ، وهذا البديل ليس فراغا او نقصا لتكامل مرفوض ، وانما هو (تكامل) آخر خاص، تكامل يدخل التاريخ والزمانية يحل الثبات والازلية ،ومن ثم فهو تكامل متجدد يرتبط بالخطين الافقي (المكاني) والراسي (الزماني) ويلتقي في بؤرة العمق الحضاري .

(٣) ان رفض التكامل القديم مرتبط اساسا برفض الرؤية الكلية القديمة بوجه عام ، وبالتالي لابد من وجود رؤية جديدة تعيد النظر في التركيب التكنيكي للعلاقات الجمالية من الفيلم منظورا اليها بمنظار تاريخي وثوري ، وتحاول اكتشاف القانون الموضوعي الجديد للتذوق الجماعي .

رؤية ثورية ومجتمع غير ثوري

مما سبق نستطيع ان نستخلص الآن : ان الرؤية الجديدة للوجود تستلزم فكرا وتكنيكا جديدين ومتكاملين بحكم علاقة كل منهما بالآخر من جهة ، وعلاقتهما بهذه الرؤية من جهة اخرى ، كما نرى ذلك في افلام : « فان تروي » للفيتنامي (توان كيم) ، والانسان ليس طائرا لليوغسلافي (دوسان ماكانييف) ، و « قطارات تحت حراسة مشددة » للتشيكي (بيدي مينزل) .. حيث نجدها تقوم بدمج لعنصري : العاطفة (تفجير طاقة المتفرج الانفعالية بالسياق الدرامي المتدرج من شكل قوس ينتهي الى ازمة) والعقل (اي وضع المتفرج في موقف الناقد باستخدام مونتاج التوازي والتناقض لابراز الصورة الموضوعية للواقع من جهه ، ثم ردود الفعل التي تحدث للشخصيات من جهة اخرى) وذلك في اطار المعالجة الفنية الناضجة لقضايا الواقع الملحة . . .

وهنا يثار سؤال على جانب كبير من الاهمية : ما العمل اذا وجدت هذه الرؤية الثورية في مجتمع غير ثوري ؟ وبخاصة ان السينما ليست مقالا او قصيدة من الممكن طبعها وتوزيعها باليد كما يدعو الى ذلك جان بول سارتر نظريا ، ويطبقه عمليا فنان السينما جان لوك جودار بافلامه الثورية في السنوات الخمس الاخيرة ، حيث كون مع مجموعة من المناضلين الثوريين جماعة « دزيجافيرتوف » كخلية ثورية لتقديم سينما سياسية ثورية ترفض رؤية ايزنشتاين وتعتبره اصلاحيا ، وترفض الرؤية البريختية وتعتبرها رؤية ناقصة يطغي الاستعراض فيها على الديالكتيك ، كما ترفض معظم الافلام السياسية التي قدمت حتى الآن ومثالها فيلم « معركة الجزائر » لجيلو بونتيكورفو وتعتبره فيلما غير ثوري ، لانه ممول راسمالي ايطالي ، ومن ثم فقد تم انتاجه من خلال الايديولوجية الدعائية البورجوازية ، وبذا فهو — اي جودار — لاينتج الا افلاما لا يراها — على حد قوله — الا ثلاثة او اربعة من الاصدقاء مؤمنا في ذلك بان العرض الجماهيري للفيلم لا يوجد الا بوجود الحزب الجماهيري الثوري الحاكم .

وعلى الرغم من ثورية جودار ، وعمق تفهمه للعلاقة بين الفن السينمائي المنتج ، وعلاقات قوى الانتاج والتوزيع .. الا انه يسقط من اكثر من منزلق خطر .

فان كانت الثورة في حقيقتها عملا جماعيا .. والسينما من تخلقها عملا اجماعيا — على عكس ما يدعي البعض — فان اللقاء بينهما لابد وان يكون من خلال المجموع .. بل ان اية محاولة من السينما الثورية للحض على الثورة واعادة بناء الحياة المختلة ، لابد وان تتجه نحو المجموع القادر على هذا الفعل ، وهو الدور الذي قام به ايزنشتاين وصحبه من السينمائيين المستقبليين حينما نزلوا اثناء وبعد قيام الثورة الاشتراكية في روسيا ١٩١٧ م ، الى الشوارع والمصانع والمزارع لعرض منهج الثورة ومناقشة قضايا الشعب ، وذلك ضمن الحركة التي دعا اليها المفكر الماركسي الشهير الكسندر بوجدانوف والمسماة بحركة Prolet-Kult او ثقافة البروليتاريا .

ان مهمة ما قبل الثورة هي اكثر المراحل حاجة الى السينما الثورية التي تدفع الجماهير الى التجمع وادراك الاختلال لقائم ، ومحاولة التعجيل بميلاد الثورة ميلادا سويا ، وعدم تأخيرها حتى لا تستنفد او تستقطب .

انه على الرغم من سيطرة العلاقات الاقتصادية السائدة في المجتمع على العمليات الابداعية الانسانية لانسان هذا المجتمع سيطرة رهيبة جعلت ماركس يصرخ صرخته الشهيرة بأن المجتمع الطبقي المنحل لا يخرج الا تفكيرا طبقيا منحلا .. وهو ما آمن به جودار ونفذه بحذافيره، مع ان رؤية الواقع تكشف مثالية هذه الفكرة وكونها قانونا لا استثناء فيه .. كما ان النتاج السينمائي لشخصيات من امثال جوزيف لوزي الامريكي وبونشيكورفو الايطالي والان رينيه الفرنسي وكوستاجافراس اليوناني هو نتاج على قدر كبير من الثورية على الرغم من راسمالية ورجعية مجتمعاتهم .

استخلاصا من ذلك فان الرؤية الجودارية هي رؤية مع كونها ثورية ، الا انها رؤية مثالية تطلب التغيير فيما يسمى بالابنية التحتية اولا ، ثم تبدأ بعد ذلك السعي نحو تقديم العمل الفني الثوري الجماهيري ، وهو امر بالاضافة الى تناقضه مع ذاته فانه ، يتناقض مع الرؤية الماركسية التي يؤمن بها جودار ذاته ، والقائلة بان اي تغير كيفي في المجتمع على المستوى الاقتصادي لا ينتج الا من خلال تراكمات كمية صغيرة يخلقها الفعل الانساني على جميع المستويات ، وفي اطار الحتمية

التاريخية مستخدما كل اشكال الوساطة الفكرية السمعية والبصرية ، طرائق الشحن المجموع بالثورة وعيا وفعلا .

التمرد والثــورة

واذا كانت الثورة الاينشتينية ـ على مستوى العلم ـ قد قامت باحداث تغير جذري في الرؤيـة القديمـة القائمـة على النظرة النيوتينية للعالم ، وذلك باضافـة عنصر الزمن الى الابعاد المكانية الثلاثة المعروفة .. واذا كانت الثورة الرومانسية ـ على مستوى الفن ـ قـد قامت باحداث تغير جذري فى الرؤية الكلاسية القائمـة على مقولة اساسية تقول بأن الكون عبارة عن مجموعة من القوانين الجوهرية الدائمة تحكم الظواهر ، وتوجد خارج نطاق الانسان ازاحت الثورة الرومانسية هذه الرؤيـة ، بأن تحركت من خلال مقولة معارضـة نرى ان الحقيقة نسبية ، وتكون خلال عالم المجسمات ، والكائن على هيئة جزئيات تعرف وتجمع عن طريق الوجدان الخيالي .. وهكذا تبدو الثورات الواقعية وتنويعاتها اتجاهاتنحو المجموع ، ومشـتقات الرومانسية انفماسا في الـذات .. فان الموجات الجديدة في السينما خلال ربع القرن الاخير ، وابتداء من الواقعية الجديدة حتى آخر صيحة ، تسير على نفس المنوال ، فان ما يشكل الجدة من هذه الموجات هـو تلك الرؤية الجديدة سواء اكانت : تمردية مرحلية ترغب في التغيير الجزئي داخل اطار الوضع القائم ، يحدده فلسفتها بتجديد ما هـو قائم ومحدد سلفا ، ومتحركة لاعادة تشـكيل جزئيات منـه تتناسق مع مشـاريعها الخاصة .. او كانت ثورية مسـتقبلية ترغب في التغيير الجذري الكلي محددة فلسفتها برفـض ما هـو قـائم وتحديد مايجب ان يقوم على اسـاس قابليته لامكانيـة التواجد .

والسينما السياسية الثورية تعنى في حقيقتها ـ وانطلاقا من الموقف السابق ـ محاولة التغيير الجذري للنظام القائم بضرب رؤيته الخاصة ، ومن هنا لابد وان تجمع رؤيتها بين ارادة التغيير وارادة المجاوزة لما هـو قائم ، وانبثاقا مـن طبقة اجتماعية صاعدة ومتـوفرة ورافضة للموجود والمحافظ عليه من قبل طبقة ثابتة ، وسـعيا نحـو احلال التصور المطلق للمرجو محل ما هو قائم ، وبتحويله ، لتواجد الواقعي وبالممارسة العملية الى امر نسبي مغلف باطار زماني ـ مكاني محدد .. وتعني خصوصية هذا الاطار الزمكاني ، خصوصية تجربة الثورة والمجاوزة .. ومن ثم فالثورة ـ وكما هـو معروف ـ غير قابلة للاستيراد والتصدير .. وعليه فنتاج اية ثورة لا يمكن غرسه واستنباته في مجال ثوري آخر .

رؤيــة وتطبيق

وهنا نصل الى واقعنا الخاص .. وبنظرة مدققة لمجتمعنا بعـد ثورة ١٩٥٢ م ، تكتشف ان مجتمع الثورة، وبخلفية تراثية ضخمة ، حاول ان ينشيء ذاته من خلال رفض واقع ما قبل الثورة ـ بشكل تدريجي ـ وتحقيق رؤية [مهجنة] من مبادىء الثورة البورجوازية الفرنسية وفلسفتها الليبرالية ومساواتها للجميع مساواة [طبيعية] وخضوعها طبقيا لطبقة معينة هي الطبقة البورجوازية .. وتعاليم الثورة البلشفية الروسية وفلسفتها الاشتراكية القائلة بانه لا مساواة بين طبقات متنـافرة بالضـرورة والحتمية ، وسـيادة الطبقات الكادحة .

ورات الثورة المصرية ، من خلال هذه الرؤية المهجنة من الجميع ابناء لوطن واحد ومن ثم لابد من تساويهم في الحياة ، مع عدم اغفالها التنافر الحتمي بين التكوينات الاجتماعية المختلفة نتيجـة للتوزيع الطبقي لافراد هذا الوطن الواحد .. وعليه فقد عملت ـ تدريجيا ـ على اذابة الفوارق بين الطبقات ، واقامة مجتمع كل حسب عمله ، وتحقيق فكرة المساواة من اعطاء الفرص للجميع للعمل واحقيتهم في الحصول على المقابل المتوافق مع كم وكيف هذا العمل ، مستخدمـة من ذلك سلطة الدولة للوقوف امام طغيان تكوين طبقي على تكوين طبقي آخر .

ولكن نتيجة للتخبط بين (رؤية) مهجنة ومستوردة و (مادة) محلية عتيقة ، و (مقاييس) تجربة ناقصـة لمجتمـع آخـر ، وقعت فى خـطا التركيز على الطبقـة البورجوازية كطبقة متحركة بطبيعتها ، وكحل وسـط بين الطبقـة العليا المتهدمـة ، والطبقات الكادحـة غير الناضجة وغـير المهيئـة فكرا او ظروفا .. مما ادى الى استشراء هذه الطبقة البورجوازي بشكل وبائي فيمجتمعنا بكل ما تحمله في اعطافها من تهاون وتأرجح وضيق افق ومحافظة على الرغم من عدم ثباتها وهروبها من الواقع .

التخطيط بين الرومانسـية والواقعيـة

وجاءت السينما المصريـة بعد الثورة اما امتدادا للرؤية القديمة او ارتباطا بنفس الاشـخاص القدامى ، وقدمت الاعمال المقتبسة والمحصورة والمؤلفة في الحجرات المغلقـة والمقدمة باسلوب ميلودرامي فاقع ، وفى اطـار الدستور الذي بلوره احمد بدرخان بورجوازي السينما الكبير في كتابه [السينما] ١٩٣٦ م حيث يقول : « لوحظ ان القصة السينمائية (السيناريو) الذي يدور في اوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدودا ،

لأن السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر ، وان الطبقة المتوسطة من الشعب – وهي السواد الاعظم من رواد السينما – لا تحب ان ترى العالم الذي تعيش فيه ، بل على العكس تطمح لرؤية الاوساط التي تجهلها وتقرا عنها في الروايات » .

وجاءت كل الافلام المصرية سائرة على هذا الخط القديم ، وان جاوره خط آخر ضعيف ومتخبط حاول معالجة قضايا الجماهير وباسلوب فني بسيط يقترب من الواقعية الانتقادية ، وكان صلاح ابو سيف ابرز فرسانه الاوائل .. حيث كان يقدم في اعوام متقاربة ، واحيانا في العام الواحد فيلمين مختلفين في الرؤية ، متقاربين في المنهج .. وتخبط بين « الفتوة » ١٩٥٦ م (الواقعي الاجتماعي) « ولا انام » ١٩٥٦ م (البورجوازي الرومانسي) ، بين « بداية النهاية » ١٩٦١ م و «لا تطفىء الشمس » ١٩٦١ م ايضا وهكذا .

وجاءت نكسة ١٩٦٧م ، – بجانب انها نتيجة لهذا التخبط في المجتمع – ، لتقوم بالدور الاكبر في الكشف عنه وما سببه من تخلخل في التركيبة الاجتماعية للبلد مما ادى الى انفجار الصراع المستتر بين القديم القائم والجديد الصاعد ، والذي ظهر بشكل او آخر في مؤتمر الزقازيق للادباء الشبان منذ نحو ثلاث سنوات ، ومن بعده في مهرجان الاسكندرية للسينمائيين الشبان ، وكذلك خلال تضاعيف المحاربة الخفية لواد حوكة الجيل الجديد وخنق كلمته وفعله ، وغلق شتى المنابر والمجالات امامه .

بل والاخطر من ذلك استخدام الاسلوب الامريكي الشهير بتحويل الكل الى انسان ذي بعد واحد ، على حد تعبير الفيلسوف هربوت ماركوز ، وتحويل الثائر الى [موضة] تباع مع اكياس اللب وحبوب منع الحمل ، واستقطاب عناصر من طفيليات المجموعة الشابة وتأطيرها وعرضها على المجتمع بكل زيفها الواضح، على انها النموذج الحقيقي لهؤلاء الشبان كما حدث للسينمائي الشاب اشرف فهمي وفيلميه : « القتلة » و « واحد في المليون » ، والسينمائي الشاب نادر جلال وفيلميه «غدا يعود الحب» و « ولدي » .

او تلميع مدعي الثورة وتقديمهم على اساس كونهم رافضين للرؤية التقليدية للسينما المصرية وعاملين على تغييرها وايجاد البديل الجديد لها، مثل الاكذوبة السينمائية المسماة بحسين كمال وبخاصة فيلمه « ثرثرة فوق النيل » وهو من احط الافلام المصرية التي عرضت في السنوات العشر الاخيرة .. فالرؤية البورجوازية المحافظة بمفاهيمها المشوهة عن الحرية بمعناها الليبرالي ورغبتها في تمييع العملية الثورية ، وتحركها لتحقيق مطالب فئوية ضيقة ، مستغلة في ذلك الوضع غير السوي الذي نحيا فيه ، لم تستطع ان تنظر الى عمل نجيب محفوظ الا من الخارج، رافضة الخوض من اعماق التشابكات الضخمة بين الذات والعالم ، مما جعل المخرج – مع السيناريست ممدوح الليثي – يرسم شخصياته رسما تنميطيا قائما على علاقة الفرد بصراعاته الشخصية فقط ، ومحركا اياهم بمنهج كاريكاتوري يتعارض تعارضا تاما مع الموقف المأسوي الحاوي لهم ، ومحللا قضيتهم تحليلا سطحيا .. وبذلك اصبحت العوامة [محششة] والتواجد الانساني [قعدة هلس] والازمة (ازمة افراد) لا ازمة طبقة عامة ساعد المجتمع على تواجدها بهذا الشكل ، وعملت هي على تخريب هذا المجتمع بالشكل الذي عجل بوقوع الكارثة .. اي ان العلاقة بينهم وبين المجتمع علاقة ديالكتيكية وليست ميكانيكية كما صورتها العقلية البورجوازية منتجة هذا الفيلم ، والتي لم تر فيه سوى سلعة يجب ان تباع بأي شكل وبأي ثمن ، فزحمته بالبهرجة والجنس والتنكيت اللفظي الاجوف ...

لا رؤيـة .. ولا تكنيك

واذا كانت هذه التركيبة الخاصة بمجتمعنا هي التي افرزت وما زالت تفرز نتاجا سينمائيا لرجالات من امثال نيازي مصطفى وحسن الامام وحسن الصيفي وغيرهم من بورجوازيي السينما وتجارها غير المبالين بالمشاكل الكبرى للتطور الاجتماعي ، والواقفين بمنأى عن العملية الثورية الكبرى ، مع عملهم في الوقت من خلال نفس الخامة التي تجري عليها هذه العملية الثورية مما يضر بها اشد الضرر، بما يفرزونه من سلبية وتذمر واتجاه نحو النقد الهدام وتصحيح الاخطاء والمبالغة في النواقص وهدم القيم الايجابية الجادة عن طريق النكتة والقفشة والسخرية كما حدث في اشهر افلام هذه المجموعة تضليلا للجماهير وهو فيلم « ميرامار » والذي استغل تذمر الطبقات الجماهيرية من اسلوب تنفيذي معين ورجالاته في محاولة لضرب المنهج العام لهذا الاسلوب والفكر الكلي الذي يتحرك من خلاله هؤلاء الرجال ، مما جعلنا – مثلا – نتعاطف و [نقهقه] مع ممثل الرجعية (طلبة مرزوق) على تعليقاته السياسية ونكاته الزاعقة على التنظيم الاشتراكي للبلد ككل وليس على فرد من افراده .

وبالطبع لا داعي للحديث عن التكنيك الفني الذي بنى من خلاله هذا الفيلم او فيلم (الثرثرة) او بقية افلام هذه المجموعة ، فالاخفاق في خلق رؤية ثورية سوية للواقع ، يؤدي بالتالي الى الاخفاق في خلق التكنيك الدرامي المتضمن لهذه الرؤية الثورية السوية مهما حاول التخفي خلف اساليب المعالجات السينمائية الحديثة .

– القاهرة –

الأغتراب في الأدب العالمي

من وجهة نظر اشتراكية

بقلم : بوريس بورسوف
ترجمة : كامران قرەداغي

ليس ادب المودرنزم وليد اليوم . ففي فرنسا ظهر في منتصف القرن التاسع عشر ، وبعد بضع عشرات من السنين ظهر في روسيا وفي القرن ذاته . ولهذا يرتبط بكلمة (مودرنزم) في ايامنا هذه تصور عن اتجاه ادبي ترسخ منذ زمن طويل ، كان في كافة مراحله يطرح نفسه على انه النقيض للواقعية .

ان الصراع بين الواقعية والمودرنزم هو الصراع من اجل هذا المفهوم او ذاك عن تصوير الانسان . وهذا الصراع يجري في كل اداب الغرب . في عدد تموز عام ١٩٦٤ من مجلة «بوليتيكا» البولونية نشر التصريح التالي لروجية غارودي : « بعد الحرب العالمية الثانية بدا قرننا يسرع خطاه . وخلال عشرين عاما انجز اكثر مما تم انجازه خلال قرون عديدة . ان مصير الانسان وتجديد العالم يجري تقبلها بغموض سري من قبل اولئك الذين لا يلاحظون في هذا التطور المتدفق شيئا عدا العذابات والهزات التراجيدية . وهذا ما يفسر نجاح الوجودية في اواسط مثقفي ما بعد الحرب الشباب . اعني تلك الوجودية التي اثارت الانتباه حول المشاكل الواقعية المرتبطة بالمعاناة والمسؤولية والقلق والحرية ، الا انها اعطت اجابات غيبية عن هذه المسائل : الفردية ، العرضية واليأس ...

فلنعط اجابة اخرى على سؤال عصرنا . نحن نستطيع ذلك ، وفي هذا ارى الفرصة الجوهرية للفن والتفكير الاشتراكيين ...»

بأمكان اي فنان حقيقي تصوير عصرنا ، هذا الجانب منه او ذاك ، بغض النظر عن المعتقدات التي ينتمي اليها . لكن الاجابة على سؤال عصرنا هي في قدرة اولئك الفنانين فقط الذين يعتنقون الماركسية — اللينينية . نحن نتفق في هذا كليا مع روجية غارودي . ولذا يصعب علينا فهم كلماته عن ان اي مواجهة للواقعية الاشتراكية بالواقعية النقدية هي « زيف من الجذر » . انني اعتبر هذه الكلمات بمثابة عتاب موجه لنا . في وقت مضى كان البعض عندنا يعتبر الواقعية النقدية محددة بوظائف انتقادية فقط . الا انه ، ومنذ سنوات طويلة ، لم يعد فينا من يكتب بهذا الشكل . بالنسبة لنا يعتبر ادب القرن التاسع عشر ، مثلا ، ادب المثل العظيمة . لكن ذلك ليس ابدا اساسا لالغاء الفروق بين الادب الاشتراكي والواقعية النقدية .

يشدد روجيه غارودي باصرار على وراثة فن الواقعية الاشتراكية لكل التراث الفني السابق :

« ... اننا نرتكب خطأ جسيما اذا ما سمحنا لانفسنا ، في بلد (نستطيع على ما اعتقد : قول هذا بدون شوفينية) كان طيلة ما يقارب قرنا من الزمن ساحة لتيارات جديدة في الرسم سميت في كل انحاء العالم بالمدرسة الباريسية ، التصديق (عن طريق الصمت على الاقل) بامكانية الفنان في ان يصبح واقعيا اشتراكيا وهو يرسم وكانه لم يكن هناك وجود لا لسيزان ولا غوغان ولا ماتيس ولا ليجيه ولا غيرهم من الفنانين المعاصرين . ان الفنان الذي يتجاهل هذه التجربة ، حتى ولو كان مطالبا بالتعبير عن اشياء جديرة بالاعجاب ، ليس بامكانه التعبير عنها بالطريقة التي تثير اهتمام معاصريه . فذلك اشبه بان يقوم شخص ما بامتداح السبيرنيتيقا او الاشتراكية باللغة اللاتينية . ان يكون المرء واقعيا معاصرا ، ومن باب اولى واقعيا اشتراكيا ، يعني ان يكون واقعيا واعيا للمعنى العميق لعصرنا ، عصر الانتقال من الراسمالية الى الاشتراكية ،

وللمسؤولية الشخصية تجاه هذه القضية . ان الفنان القادر على تقبل تراث فن الماضي ، وعلى اساس من هذا التقبل يكتشف وسائل جديدة للتعبير تستجيب لمشاكلنا وزمننا ، هو وحده الفنان الذي يستطيع ان يكون هذا الواقعي » .

من حيث المبدأ لا ارى هنا اي شيء لا يمكن الاتفاق حوله مع غارودي . فمن يعترض على ان الفنان المعاصر يجب ان يمتلك كافة الوسائل التي شحذها التطور الفني الماضي ؟ لكن ما يثير الاهتمام هو الاختيار ، التخصيصي بعض الشيء للاسماء . لا يمكن بطبيعة الحال ان يصبح الفنان واقعيا بدون معرفة وتطوير تجربة سيزان وماتيس وغوغان وليجيه . ولكن على الفنان الذي يسعى الوصول الى مستوى الواقعي المعاصر ، ان لا يكتفي بمعرفة هؤلاء فقط . وخصوصا عندما يصمت روجيه غارودي عن مسألة استيعاب الفنان المعاصر للتقاليد الواقعية .

وبدافع ارنست فيشرعن مواقف مماثلة . فالبعض من تأكيداته في كتابه «روح العصر والادب» قريبة من تأكيدات ومقولات غارودي :

« لقد ادى صراع الانظمة المتناقضة لعصرنا الى اختفاء الحدود بين جهود الفن الاشتراكي وجهود الفن الذي هو رغم كونه بورجوازيا ، الا انه ، في جوهر الامر ، فن معاد للراسمالية . هذا لا يعني ان الفن الاشتراكي ينبذ محتواه الاشتراكي، بل انه يتعرف على كل الاتجاهات المعاصرة ... كما انه ليس مضطرا للتخوف من المنافسة، لان افكاره تتفوق على الافكار الاخرى . والحقيقة ، انه سيستمر في التأثير عن العالم كما كان يجري ذلك بعد ثورة اكتوبر العظمى . لقد استطاع كل من غوركي ومايكوفسكي ، وتولستوي ، ايزنشتين وبودوفكين كسب جمهور لا اشتراكي واسع وذلك بفضل اعمالهم . وبالعكس فان تشابلن ودي سيكا وفولكنز وهمنغوي استطاعوا كسب الجمهور الاشتراكي . نحن نعيش في عالم واحد رغم انتمائنا لمختلف النظم الاجتماعية واعتناقنا لمختلف الافكار والاهداف . وليس بوسع هذا العالم رفض الادب السوفيتي ولا الامريكي ، ولا الموسيقى الروسية او الفرنسية او النمساوية ، كما انه لا يستطيع ان يرفض السينما الايطالية او اليابانية او الانكليزية او السوفيتية ، ولا الفنانين المكسيكيين ، لا هنري مور ولا بريشت ، ولا اوكيسي ولا شاغال ولا بيكاسو . سوف يستمر صراع الانظمة الاجتماعية والنضال الطبقي العالمي ـ التأريخي . وكون هذا النضال يجري في ظروف السلام يعني ان ذلك قاعدة وجودنا . ان حقيقة كون الناس هنا وهناك لا يلقون الكلام جزافا ويفهم بعضهم بعضا ، قد اصبحت احدى اعظم وظائف الفن والادب» .

ان سؤالين هنا يبدوان لي قد اختلطا ببعضهما .

هناك فرق في ان نعترف بفن المودرنزم كحقيقة قائمة ، وبين ان نعتبره قمة الواقعية . وليس بوسعنا غض النظر عن ان افضل الفنانين المودرنزميين يعبرون عن روح العصر ، كل على طريقته ، كما اشار الى ذلك ارنست فيشر . لكن ذلك لا يعني ابدا ان الحدود قد اختفت بين الواقعية والمودرنزم .

عالم فن المودرنزم ، على الاغلب ، عالم شفاف . ومع ذلك فانه ليس شبحا . انه قائم . وهو موجود ليس فقط كتخيلات للفنان المودرنزمي . وبالتالي ، فان فن المودرنزم ايضا ، بمقدار ما هو فن ، يقدم معرفته عن العالم مشكلا بذلك صفحة فريدة من نوعها في تأريخ الفن .

يعلن الناقد الماركسي الانكليزي ديفيد كريج ان «المودرنزم ليس خسارة مطلقة» . هذا السؤال يطرح بمناسبة بعض الاكتشافات الفنية للمودرنزم . وفي وقته طرح هذا السؤال بليخانوف ، الذي اشار الى ان فناني المودرنزم استطاعوا تقديم عدد من « المسائل التكنيكية» ذات « قيمة لا يستهان بها» . وكان انتباه بليخانوف موجها نحو المؤثرات الضوئية في اعمال فناني المودرنزم . وقد اشار الى ان هذه الوسائل التكنيكية تسمح للانسان برؤية افضل للطبيعة فيمنحه ذلك امكان زيادة «احتياطي المتعة ...» .

ان الاساليب الفنية الجديدة تصبح ذات قيمة فقط عندما ترفع من قدراتنا على معرفة العالم والانسان . هناك ، كما هو معروف ، مسرح العبث . ويقال ان بريشت كان يرغب في اخراج مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» ، وهي الدراما النموذجية لمسرح العبث . وبامكاننا الاعتقاد ، بلا شك ، ان بريشت لم يكن يسعى الى تحقيق اهداف شكلية وحسب . وفي مقال جاك ساذر لاندر المنشور في صحيفة «الديلي ووركر» في الخامس من تشرين الاول عام ١٩٦٤ ، نقرأ آراء شون اوكيسي عن عدد من كتاب الغرب المعاصرين ، ومن بينهم بيكيت . يرى اوكيسي ان بيكيت «شاعر تحتوي اعماله على روح النكتة الماكرة ، وعلى موسيقية معينة . ينبغي فقط الاستماع الى كلماته باداء ممثلين جيدين عندما يلقون المونولوج او يمثلون المسرحية ، لكي تشعر بهذه الموسيقية ، واحيانا بتعاطف عميق وكئيب وهزل مؤثر وحزين» .

ويضع اوكيسي بيكيت في صف واحد مع كافكا ويونيسكو وكامو . ثم يستمر اوكيسي قائلا ان بالامكان الاستنتاج من كتب هؤلاء «سأم مثقفي العالم الغربي من الطيبة» . انهم ينتمون الى مجرة «النجوم المضببة التي تعكر صفو منحني السماء الانساني» .

ان الواقعية ـ بلا شك ـ توسع مجال التعبير وتضع نصب اعينها اكثر المسائل آنية وتستخدم احدث الوسائل الفنية التي يستخدمها فن المودرنزم ايضا .

ولكن هذا لا يؤدي الى اختفاء الحدود بين الواقعية والمودرنزم ، كما يعتقد ارنست فيشر . فالواقعية تصبح بهذا اكثر وعيا بمهمتها الخاصة .

ان للواقعية اعراضا كثيرة ، احدها هو امكانيتها التي لا تنضب وقدراتها على استيعاب كل منجزات الاتجاهات اللاواقعية في الفن . ويجري ذلك لان الواقعية تجمع بين التحليل الجريء والايمان الذي لا يتزعزع . انها تؤمن لانها تحلل ، وتسير في تحليلها حتى النهاية لانها تؤمن . وفي هذا المجال تحدث الناقد الروماني جورجيتو خورودينكة بطريقة رائعة في مقاله «حول المقياس الاساسي ومشكلة الواقعية» ، والمنشور في (الصحيفة الادبية) الرومانية بتاريخ الحادي عشر من شباط عام ١٩٦٥ ، وفيه قال :

«تشكل الحياة الادبية المعاصرة ظاهرة متناقضة : الصراع من جهة والتبادل الودي للوسائل الفنية بين الواقعية والاتجاهات الادبية الاخرى من جهة اخرى . لكننا مع ذلك نستطيع ، بكل ثقة ، التصريح بان الواقعية هي التيار الادبي الوحيد الذي يقف في مجابهة الفلسفة اللاعقلانية والتشكك والنسبية واللاارادية في الادب .

ويمكن ، بلا ادنى خشية ، الحديث عن المعنى الكبير لكاتب مثل فولكنز ، رغم انه ليس كاتبا واقعيا ... ويمكننا ، بلا خوف ايضا ، الحديث عن اسهام الوجودية في ادراك النفس البشرية وكشف الحياة الداخلية المعقدة للفرد والصراعات الاخلاقية ... ويمكن تقييم محاولات (الرواية الجديدة) في تحرير الشخصية من الصدمة المريحة التي تصور الانسان من خلال مشاعره الخاصة واحكامه . ان مثل هذا الاعتراف لا ينقص من الواقعية التي تربح فقط ، نتيجة للاكتشافات المنجزة برعاية النزعات الاوربية الاخرى . اما اذا فكرنا باستيعاب آراء ووجهات نظر هؤلاء الكتاب بدون شرط ، فاننا يجب ان نصبح آنذاك وجوديين أو انصارا لفلسفة العبث » .

يقولون ان الاغتراب واحد من قوانين عصرنا . لكن هذا القانون يحدد قوة هدم لابناء عصرنا . على اية حال ، نهتم لا بالمنهزمين فقط ، وانما بالذين يجب ان ينتصروا والذين ينتصرون الآن . بل ان هؤلاء الاخيرين هم الذين يهموننا بالدرجة الاولى .

ان قانون عصرنا ، اذا ما عنينا السلوك الانساني ، كان قد صاغة لينين في حديثه مع غوركي :

«الناس المفصولون عن التاريخ هم من وحي الخيال . ولو افترضنا وجودهم في وقت ما ، فانهم غير موجودين الآن ولا يمكن ان يوجدوا وليس هناك من هو بحاجة اليهم . ان الجميع ، حتى آخر انسان ، منجذبون نحو مجال الواقع ، هذا الواقع الذي لم يكن في يوم من الايام اكثر تعقيدا مما هو عليه اليوم» .

ولكن ، بطبيعة الحال ، نجد اناسا يبحثون لانفسهم عن جحور يختبئون فيها . تسمى احدى قصص كافكا (الجحر) . لكن هذا الجحر لم يصبح وسيلة انقاذ للشخص الذي اراد الاختفاء فيه . فقد كان هذا المأوى غير امين اطلاقا ، تحتم على المختفي ان يضيف الى همومه هما جديدا هو حماية هذا المأوى المشبوه . وبلا ادنى شك فان هذا ايضا قانون معين للعصر . الا انه لا ينطوي على اي معنى بالنسبة لمسيرة التاريخ نفسه .

وهكذا نقيم كافكا . انه يعطي الشيء الكثير لفهم عصرنا . لكن من الصعوبة الاقرار بانه يقدم شيئا من اجل ان يصنع الانسان من هذا العصر ما يمكن ان يستجيب للمثل الانسانية . وعندما نعترف بكافكا فنانا كبيرا ، فاننا لا نرفض بذلك نظام التدرج في القيم الفنية . وبالنسبة لنا لا يقف كافكا في صف واحد لا مع اسخيل ولا مع بلزاك . وانه ما كان سيقف في صف واحد معها حتى ولو كان عبقريا مثلهما . كان دوستويفسكي يعتبر تيوتشيف (شاعر روسي ١٨٠٣-١٨٧٣-المترجم) اشعر من نيكراسوف ، لكنه ، مع ذلك ، كان يرى في نيكراسوف الوارث الحقيقي لبوشكين وليرمنتوف ، بينما حدد له منزلة اعلى بكثير من منزلة تيوتشيف في تاريخ الادب الروسي . ان مقاييس الخلق الفني لا تتحدد بمقاييس الموهبة . توجد هنا علاقة مباشرة طبعا . فالموهبة الكبيرة تبحث وتجد لنفسها قضية كبيرة . وهي لهذا السبب بالذات موهبة كبيرة . ولكن ليست كل المواهب الكبيرة المتساوية تقدم نتائج ابداعية متساوية . بل يحدث احيانا ان موهبة كبيرة ، وحتى عبقرية ، تموت في منتصف الطريق . وكلنا يعرف مأساة غوغول . ولذلك فان قضية الاتجاه تبقى دائما مسألة حادة ، وبشكل استثنائي بالنسبة لفنان حقيقي . ان ذلك ليس مجرد مشكلة تطوير للمهارة وحسب . انها قضية البحث عن حقائق واكتشافات جديدة . وتتوقف احكامنا على الفنان ، على احكام هذا الفنان على الناس وتصويره لهم . احيانا يطلقون على الفن تسمية ذاكرة الانسان . ولعل هذا ليس دقيقا تماما . فان الذاكرة شيء سلبي بهذا الشكل او ذاك . وحتى فنانو الماضي السحيق ، التراجيديون الاغريق القدامى مثلا ، يساعدوننا على رؤية غدنا ، دون ان تتلخص مهمتهم في نقل الجمال الاغريقي للازمنة الماضية فقط .

الكاتب يكتشف الانسان . انه يكتشف الجديد في الانسان . وعلى اساس هذه الاكتشافات يتم تقييم الوسيلة الفنية . ان اعظم الاكتشافات الفنية ، اعتبارا من عصر النهضة وحتى ايامنا الحاضرة ، ترتبط ، في معظم الاحوال ، بالوسيلة الواقعية . والواقعية لم تستنفد نفسها لان امكانات الشخصية الانسانية لا تنضب .

الواقعية هي دراسة فنية للمسيرة الروحية والتاريخية للبشرية . وهي ، بلا شك اكمل نظام دراسي فني وجد ويوجد حتى الآن . الفنان الواقعي يبحث عن وسائل من اجل تحسين الواقع في باطن الواقع نفسه . ولذلك ، كقاعدة ، يمتلك الفنان الواقعي حس المؤرخ

الحاد . وفي القرن التاسع عشر كان يجري تعميق متواصل للنزعة التاريخية في الفن الواقعي ، والى جانب ذلك كان ينمو اهتمام الواقعية بالمشاكل الاكثر سعة ، الاكثر شمولية في نهاية الامر ، لقوانين تاريخ التطور البشري . وهنا تحتل الواقعية الروسية المكان الاول . لقد جرى كل تطور الادب الروسى فى القرن التاسع عشر تحت راية اقتراب المسائل الادبية من مسائل الثورة . لم يكن الكتاب الروس جميعهم يعترفون بالثورة . بل لم يكونوا جميعا متعاطفين مع الحركة الثورية . في حين كان عمالقة من امثال تولستوي ودوستويفسكي يتبنون ، اصلا ، مواقف سلبية تجاه النضال الثوري . ومع ذلك فان فكرة الثورة الروسية كانت تنتصب بكل قامتها العملاقة في اعمال هذين الكاتبين بالذات . ومن الصعوبة بمكان مقارنة احد بهما من حيث قوة التعبير عن استحالة مهادنة الانسان للبناء الاجتماعي اللانساني . لقد صورا الانسان الروسي والبناء الاجتماعي الروسي ، لكنهما كانا ينظران الى كل من الانسان الروسى والواقع التاريخي الروسى كحلقة في سلسلة التاريخ العالمي . ونستطيع ان نجد عندهما ، عند تولستوي ودوستويفسكي ، اكثر من خلل في طرح الحدود للعديد من المسائل الفلسفية ـ التاريخية . ونعرف جيدا ضعف تراكيبهما الفلسفية ـ التاريخية ، هذا الضعف الذي انسحب على نظاميهما الفنيين ايضا . لقد وضع ابطال تولستوي ودوستويفسكي ، رغم الفوارق الجوهرية بينهم ، ومن خلال تطورهم الروحي ، امام ضرورة فهم كل التعقيد غير المعقول لقوانين تطور التاريخ البشري ، ولمختلف التعاليم حول منجزات العدالة في العلاقات البشرية ، ولمجموعة كبيرة من اشكال السلوك والنفسية البشرية التي ظهرت عبر قرون عديدة .

ومن وجهة النظر هذه ينبغي القول ان الادب الروسى لم يدرس حتى الآن بشكل كاف .

لا حاجة للكلام ان اهتمام تولستوي ودوستويفسكي بمصائر البشرية لم يكن معرقلا ، وانما حافزا اساسيا لتطور وسائلهما الفنية والتي ما زالت حتى الآن مثالا لتقليد لا نهاية له في كل آداب العالم ، كما ان هذا الاهتمام كان ، فى نفس الوقت ، نموذجا اصيلا لا يمكن بلوغه .

ويستحيل تطوير المهارة الفنية مالم تطرح امام الكاتب مهمة تصوير شخصية الانسان المعقدة . ولا شك ان ابطال تولستوي ودوستويفسكي هم اعقد واعمق مظاهر الروح البشرية عبر كل تاريخ الادب العالمي . انهم ابطال ، الشخصى فيهم هو الشيء الوحيد الذي يبلغ حدود الاستقلال الذاتي المطلق . الا انهم في نفس الوقت شخصيات اما ان تكون مجسدة داخل نفسها كل التعطش المتراكم عبر تاريخ البشرية للتوصل الى الكمال (شخصيات تولستوي) ، او ان تكون متقبلة لتجربة البشرية بشكل سلبي على الاغلب ، رغم عدم رفضها لافضل وانبل اهداف الانسان (شخصيات دوستويفسكي) .

لقد ورث الادب الاشتراكي من سلفة ـ الواقعية النقدية اسلوب التعامل من الذات البشرية بصفتها تركيزا للبحث والتناقضات داخل الروح البشرية . ولكن الواقعية الاشتراكية تسجل مرحلة جديدة في تطور الفن العالمي .

ان غوركي مدين بالكثير لتولستوي . فبطل غوركي، على سبيل المثال وكما هو الامر بالنسبة لبطل تولستوى، يتميز بتطوره المستمر ، وسموه الروحي والاخلاقي . وكل شخصية من شخصيات غوركي البارزة ، سواء الايجابية او السلبية ، تشعر بحدة الصلة بين مصيرها الشخصى وبين التاريخ . هذا ينطبق بنفس الدرجة على بافل فلاسوف وعلى كليم سامفين . فبافل يصنع التاريخ لكونه ثوريا روسيا . لكنه يدرك تماما ارتباطه بالتاريخ العالمي لا نمثله الاعلى يتحدد في معادلة : يجب على روسيا ان تصبح اكبر بلدان الارض ديمقراطية . اما كليم سامفين فهو ليس رجل عمل ؛ وانما مجرد متأمل . الا انه ايضا يتوجه نحو التاريخ لإدراكه جيدا ان التاريخ يصنعه الناس ، وان مصيره الشخصى يرتبط بالكيفية التي يصنع بها هؤلاء هذا التاريخ . ولهذا السبب يرمي بنفسه ، وبأصرار كبير ، وسط الاحداث ، فيبدو في كل مرة مضحكا وبائسا لان سعيه للتأثير على سير الاحداث ، العالمية لا ينسجم وامكاناته .. امكانات الشخصية المنهارة .

ان الادب الذي يخلقه التاريخ نفسه ، هو بحد ذاته قوة تاريخية عظيمة . وكلما تغلغل هذا الادب بعمق داخل التاريخ لغرض كشف آفاقه ، عظمت فرصته ليلعب دوره ذلك .

بطبيعة الحال لا ينبغي لنا نسيان خصائص اللحظة الحاضرة في بلدان الغرب الراسمالي . فالكاتب الغربي مجبر على التعامل مع جماهير خاملة فقدت كل ثقة بنفسها ، وكل امل فى المستقبل . انها ذلك الجزء من سكان العالم الغربي الذي يوصف في الوقت الحاضر بالكلمة الشائعة : الاغتراب .

يعطي فيشر في كتابه «روح العصر والادب» التعريف التالي للاغتراب : «الاغتراب هو تلك الحالة التي يتغلب فيها الادراك السلبي وانعدام الصلات والضياع والوحدة»، وعندما يظهر «الاحساس بانك تقف امام تراكم اشياء غير شفافة ، امام غلاف مفرغ ما للشرطية والقوالب والعبارات ... وقد تعمق الاحساس بالاغتراب في العالم الراسمالي في مرحلته الاخيرة . ان هذا الاحساس ـ «اهدار الوقت» ـ اصبح في مركز الادب الذي يتلخص جوهره في خوار العزيمة والرعب تجاه نتائج التطور الراسمالي ، وعدم الثقة بايجاد اي مخرج ، والنقد المباشر وغير المباشر ، ولكن بلا اي نفي للنفي» .

مادام الامر كذلك ، فان نظرية «الواقعية بلا ضفاف» تصبح فى خبر كان . انالارتقاء الى حالة نفي النفي في عصرنا هي فقط في امكان الفنان الذي يتقبل الثورة الاشتراكية ويصمد في مواقعه . ان نفي النفي لا

يعني تجاوز حالة الغربة وحسب ، وانما الدفاع عن المثل الاشتراكية الايجابية وتحقيقها .

الارتقاء الى مستوى نفي النفي قضية صعبة . صعبة ولكن ضرورية . وهذا ما يؤكده افضل فناني العالم المعاصر عبر تجربتهم .

لنأخذ البير كامو . انه يطرح موضوعة الاغتراب «في الجبين» ، كما يقال . وهكذا يسمى عمله البرنامجي : «الغريب» . غريب عن العالم ، غريب عن كل الناس وغريب عن نفسه .

«في المساء جاءت ماريا وسألتني عما اذا كنت راغبا في الزواج منها ام لا . اجبتها ان الامر سيان لي ، لكن بامكاننا الزواج اذا كانت هي تريد ذلك . لقد اجبتها ، كما كنت اجيبها دائما ، بان ذلك ليس مهما ، لكنني ، بلا شك ، لا احب . فسألتني : « لماذا تريد الزواج مني اذن ؟ » ، فاجبتها بأن ذلك ليس مهما على الاطلاق : اذا رغبت هي ذلك فبأمكاننا الزواج» .

تجري الاحداث في الجزائر ـ البلد الغريب . ميرسو ـ الموظف الصغير ، الفرنسي الاصل ، يقتل عربيا بالرصاص . وهو نفسه لا يفهم كيف وقع الامر ، ويعتبر الموضوع مجرد صدفة . الذنب يقع على الشمس ، شمس افريقيا التي افقدته السيطرة على نفسه . لقد خيل اليه ان العربي المضطجع على رمال البلاج الملتهبة كان على وشك مهاجمته بالسكين . واطلاق النار من مسدسه كان دفاعا عن النفس وحسب . هكذا خيل اليه . وفي هذا كانت تكمن الحقيقة . فقد ارتكب جريمة دون سبق اصرار . وفي نفس الوقت كانت تلك جريمة ليس لها ما يبررها على الاطلاق . ان تقتل او لا تقتل انسانا ـ اليس الامر سواء ؟ كان بأمكان ميرسو تجنب العقاب . لكنه امتنع عن ذلك . فما الفرق بين ان تكون معاقبا او لا ؟ هوادين ميرسو في نهاية الامر .

انه جالس في السجن . وهو يفكر كما يلي : « لقد سارت قضيتي » « حسب الاصول» ، كما عبر عن ذلك القاضي . احيانا كنت انساق وراء الحديث عندما كان يصبح اكثر عمومية كنت اتنفس الصعداء . ففي تلك الساعات لم يكن احد يغضب مني . كان كل شيء طبيعيا جدا ، والامور تسوّى وتلعب بنظافة ، فيتكون لدي انطباع انني «انتمي الى هذه الاسرة ...» . كنت انتظر النزهة اليومية في باحة السجن ، او زيارة المحامي . وكنت احسن التصرف تماما بما يتبقى لي من الوقت . وغالبا ماكنت افكر : لو تحتم علي العيش داخل جذع مجوف اشاهد من خلاله السماء باستمرار ، لاعتدت ذلك ايضا» .

تذكر كلمات ميرسو الاخيرة ببطل كافكا . لكن ما هو مجرد افتراض عند بطل كامو يصبح واقعا عند بطل كافكا . انني اعني قصة كافكا (الجحر) التي اشرت اليها سابقا .

لدى ميرسو اسلاف . واولهم روكانتان في رواية سارتر (الغثيان) . ان روكانتان ايضا لا ابالي تجاه نفسه . واكثر من ذلك ، انه توقف عن الاحساس بنفسه كشخصية . « عندما اقول الآن (انا) ، فان ذلك يبدو لي شيئا عديم المضمون . لقد اصبحت عاجزا عن الاحساس الكامل بنفسي لكثرة ما انا منسي . كل ما بقي فيَّ من الواقع هو كائن يشعر بانه موجود . انني اتثاءب طويلا وببطء . لست احدا . انطوان روكانتان غير موجود بالنسبة لاي كائن» .

يرى البرتو مورافيا امكانية كشف ماركسي لهذه الظاهرة الشاذة المسماة بالاغتراب او السأم : « من وجهة النظر هذه ، السأم هواغتراب ونتيجة لانحطاط الانسان المتحول من غاية الى وسيلة . ان الانسان ، ضمن بنائنا ، غالبا ما يشعر بعدم تملكه لنفسه ، كما لو كان مباعا لقوة غامضة لا يعرفها . ولا يستطيع الانسان ادراك حقيقة ان هدف الانسان دائما وبشكل استثنائي هو الانسان نفسه ، فيشعر بنفسه «غريبا» ، وعندها يحل السأم» .

من الصعب جدا اعتبار مثل هذا التعريف للاغترات ماركسيا . فالماركسية لا تستطيع حصر نفسها في حدود تفسير شيء ما ، مهما كان هذا الشيء . الماركسية تشير الى وسيلة العمل ، الى طريق تجاوز الاغتراب .

ان الاغتراب مأساة . ولكن المآسي متباينة . كما ان مختلف الناس ينظرون نظرة مغايرة الى المأساة الواحدة .

بطل كافكا لا يدرك دائما حالته المأسوية . انه يعاني دون ان يفكر ، في الغالب ، باسباب معاناته .

ويصور لنا سارتر في «الغثيان» انسانا يعاني لا من ظروف موضوعية فقط ، وانما من ادراكه فقدان (اناه) الخاصة ايضا .

اما مورافيا ، فانه يتجاوز ذلك . انه يكشف لنا اسباب الاغتراب وفقدان الاهتمام بالحياة ، وحتى بالنفس . وبطل روايته «السأم» ممثل لجيل كامل . جيل ترعرع تحت راية الفاشية ، وهذه الراية هي التي استنزفت دماءه . ولكن المأساة الحقيقية لا تكمن حتى في ذلك . ليست هناك مأساة لانه لا وجود للنضال ، ولا وجود للنضال ليس لانه لا وجود للايمان بالناس وبالنفس وحسب ، بل ولانه لا وجود حتى للاستياء من كونك مسحوقا .

كامو يصل بالقضية الى حالة مأساة الفعل . فبطله ، في البداية ، لا يبالي بأي شيء ؛ ثم يدخل في صراع مع مبادىء العالم الذي ينتمي اليه . و تظهر اعراض التمرد داخل ميرسو امام المحكمة . الا ان التمرد الحقيقي يبدأ بعد مقابلته للقس الذي يعده بالصلاة من اجله .

«وعندما انفجر بداخلي شيء ما . لا اعلم لماذا بدات اعربد . لقد شتمته وطلبت منه ان لا يصلي . امسكت بياقته وثوبه . نفثت كل ما كان في صدري بفرح وغضب ... اما انا فواثق بنفسي ، واثق بكل الاشياء واكثر وثوقا به ، واثق بحياتي وموتي الذي ينتظرني ...» .

ان تمرد ميرسو هو تمرد في الفراغ ، لكنه ليس بلا

معنى ؛ لان الذي بدأ يستيقظ داخل ميرسو هو الانسان .

«الطاعون» هو الخطوة التالية في مسيرة كامو . يكرس بطل «الطاعون» نفسه لخدمة الناس ، رغم اقتناعه بانه لا ينبغي له القيام بذلك .

يقدم لنا كامو انسانا اما ان يكون قد استيقظ لتوه للقيام بفعل ، او ان يكون قد سار فعلا في طريق الفعل الشجاع ، بالرغم من ان ذلك يناقض معتقداته الفلسفية . الاول ظهر في «الغريب» ، والثاني في «الطاعون» . لم يشعر ميرسو بالفظاعة بسبب قتله انسانا ، وانما بسبب اكتشافه انه هو نفسه ليس انسانا كاملا . الغالب ان كامو كتب «الغريب» تحت تأثير «الجريمة والعقاب» لدوستوييفسكي . الا ان الفرق هائل بين راسكولنيكوف وبين ميرسو . كان راسكولنيكوف يفكر بانقاذ العالم حين هوى بالفأس على راس المرابية العجوز ، في حين ان ميرسو لم يكن يفكر اساسا بأي شيء حين قتل العربي البريء . ان معاناته لا تقل عن تجربة معاناة راسكولنيكوف . لكن معاناة ميرسو لها سبب مغاير تماما : السبب يكمن لا في القتل ، وانما في حقيقة انه كان قبل قيامه بالقتل بمدة طويلة قد كف عن كونه انسانا . اما راسكولنيكوف فانه يبحث عن طرق المسالمة مع البشرية ، اي ان ما يشغله هو مصير البشرية نفسها . في حين ان ميرسو في شغل شاغل عن انقاذ البشرية . انه نفسه بحاجة الى من يعيد اليه صورته البشرية . في «الطاعون» المشكلة من نوع آخر . فالدكتور رينية ايضا غريب عن الكل ، بما في ذلك هو نفسه . وهذا هو اعتقاده الراسخ . لكن الحياة اقوى من جميع المعتقدات . ان المعتقد بحد ذاته مجرد تأمل متوحد . اما الحياة ، فانها جماهير الناس ، انها البشرية جمعاء . ولذا ، فان الحياة تحطم وتفرز اي معتقد اذا كان لا يخدم مصالح الناس . ان الدكتور رينية بصفته وجوديا مؤمنا بعبث الحياة ، اعتبر النضال ضد الطاعون امرا عديم المعنى . ولكن بما انه طبيب ، فانه يقود هذا النضال . وكان من الضروري ان يكون مع الناس . وكان يشعر بمسؤوليته تجاه الناس كانسان وكطبيب .

وينتصر الناس على الطاعون ، فيبتهجون ، لكن الدكتور رينيه يسميهم بالسذج الذين لا يدركون ان الطاعون يمكن ان يعود في اية لحظة . لقد بقي الدكتور رينيه محتفظا بآرائه ، وبهذا المعنى بقي ، كالسابق ، امينا لنفسه . وفي نفس الوقت تربطه بالناس الآن قضية مشتركة ، هي الانتصار ضد الكارثة العامة .

ان القضية العظيمة لكل ادب عصرنا هي مسألة الالتزام . كامو يقترب منها الى حد اللمس . بل انه يطرحها مباشرة . لكن موقفه ، كما نرى ، ازدواجي .

الفن الواقعي وحده قادر على تحمل مسؤولية قضية عصرنا الحاسمة ، قضية الالتزام .

ان الطرق المؤدية الى الواقعية ليست حكرا على احد . كامو ، وهو الوجودي المؤمن ، شعر بصلته الوطيدة مع الواقعيين العظام . فبدون الايمان بالانسان يفقد الفنان الارضية التي يقف عليها . هذا بينما الوجودية هي فلسفة عدم الايمان .

للوجودية تاريخها الطويل . لكن فلسفة الوجودية اصبحت اتجاها ادبيا كاملا في ايامنا فقط . لقد اظهر عصرنا جبروت الانسان الكلي ، فارتعد الانسان امام هذا الجبروت ، وشعر بالعجز امام القوى التي اكتشفها هو نفسه في الطبيعة . الا انه من غير الصحيح تفسير انتشار الوجودية بالاكتشافات العلمية الكبرى لعصرنا . فليست المسألة مسألة تكنيك ، وانما مسألة البناء الاجتماعي .

ان نزعة ضعف الانسان تبرز في اعمال كتاب غربيين يتبنون ، عموما ، مواقف واقعية وديمقراطية . لنأخذ ، على سبيل المثال ، هاينريش بيول . في كتابه الموسوم «لازالت توجد اماكن شاغرة في متحف التحفيات» ، يصرح بوضوح عن اهتمامه الخاص ، وحتى ولعه ، بالناس المتضررين جسديا وخلقيا . بعض كتابنا يقرر على هذا الاساس تقارب بيول مع كافكا . هذا ليس صحيحا . فهاينريش بيول يضع ابطاله في مواقف تجعلهم يصطدمون بفكرة جريمة المانيا البشعة تجاه البشرية ، وبالمسؤولية الخاصة لكل فرد الماني .

الفن يدخل في تناقض مع طبيعته الخاصة بتصويره الانسان لا خالقا ، بل ضحية للتاريخ .

والموضوع الرئيس للمودرنزم هو تصوير ضعف الطبيعة البشرية ، وعجزها امام قوى العصر المظلمة . وهنا تكمن الاكتشافات الاساسية للموهوبين من فناني المودرنزم . وفي هذا ايضا سبب محدودية اكتشافاتهم .

اشار وليم فولكنر في خطابه اثناء تسلمه جائزة نوبل ، الى انه يرفض « قبول فناء الانسان» . واضاف: وليس من الصعب ، بطبيعة الحال ، القول ان الانسان خالد ، وذلك لانه ، ببساطة ، لا يختفي من على وجه الارض ، ولانه حتى عندما ينتهي دوي آخر ضربة من ضربات جرس الازمان من الصخرة الوحيدة المعلقة ، بلا هدف ، في احمرار الغروب الاخير ، حتى عند ذلك سيسمع همس ضعيف لصوت الانسانية الذي لا يهدأ لكنني ارفض قبول ذلك ايضا . انني اؤمن ان الانسان لن يكتفي بعدم الاستسلام وحسب ، بل وسيحتفل بانتصاره . انه خالد ليس لانه الوحيد بين الكائنات الحية يمتلك صوتا لا يخمد ، وانما بسبب كونه يمتلك روحا هي القدرة على المعاناة والتضحية والصبر . ولهذا منحنا الحق في ان ندعم الانسان في مسيرته الشاقة نحو الخلود لنتذكر الرجولة والشرف ، الامل والالم ، المعاناة ، الشفقة والتضحية ، وكل ما يشكل المجد الماضي للانسان » .

انني اعتقد ان بيول ما كان سيعترض على كـلام فولكنر، لكن لكل ادب قومي مهمات حاسمة وعامة وطريقة الخاص به . ولهذا فان « انسان » فولكنر « الخـالد » ليس شخصية من شخصيات بيول الذين يحملون داخلهم المسؤولية تجاه المانيا ، رغم ان الشخصيتين تنتميان الى نفس العصر .

ان فولكنر كاتب كبير . ويقارن احيانا بشولوخوف من حيث قوة واولوية الموهبة ، هناك فعلا شـيء ما مشترك بينهما . لكـن اولئك الذين يقارنون فولكنـر بشولوخوف يذهبون الى ابعد من ذلك . انهم يشـيرون الى الشبه بين بطل فولكنر وبين غريفوري ميلخـوف . فكلاهما ، كما يدعون ، ضائع لا يعرف ما يريد . ولكـن اولا ، غريفوري ميليخوف لم يسر في طريق الحقيقـة الذي انكشف امامه . وثانيا ، شولوخوف هو اكبـر ممثل للواقعيـة الاشتراكية ، والذي ترسم واقعيتـه الحياة في آفاقها الثورية . بينما الامر يختلف تماما بالنسبة لبطل فولكنر ولفولكنر نفسه .

يصف آرنست فيشر فولكنر بانه كاتب انتقادي لا يرغب في « قبول الواقع « المعين » كواقع معين . وهو ، لكـي يفجر عالم العلاقات المتبادلة والتقاليد المتبعة والكليشات، ولكي ينفذ الى جوهر الاشياء ، يختار الحالة المتطرفـة ويكشف عـن النموذجي في الضروري . ان السكين تقطع ثمرة المدنيـة ، فيتـدفق الـدم ، دم غامـق بربري . ان ما يجري تصويره هو اللا عقلاني وسـط النظـام ، والعاطفة ، غير المعقولة والمضطربة ، المتنامية بوحشـية ، والهزة الناتجة عـن الوهم » .

هذا كلام قيل بدقة . ولكـن لم يقل كل شـيء. لقد اصبح فولكنر واقعيا ، الا انه لم يستطع اعـلان القطيعة التامة مع المودرنزم .

وبمناسبة مشكلة المودرنزم ، اتذكر رواية «الدكتور فاوستوس » لتوماس مان . بطل الرواية موسـيقار استطاع تحويل الموسيقى الى حركـة اشـكال صوتيـة مختلفة . ولم يبق لديه اي شيء يمكن ان يتقاسمه مـع الناس لقد انتفت حاجته اليهم وكان يعرف ان النـاس لا يحتاجونه ايضا . كانت تلك نهاية فنان ونهاية فـن ونهاية انسان . لقد نفي كل فـن المـاضي ، ونفيت سمفونية بتهوفن التاسعة . وتحول الفنـان الى مهـرج لا يضحك الا نفسه . ان الفن المنفصل عـن الناس تحول الى سخرية بالفنان نفسه .

كتب ستراخوف (فيلسوف وناقد ادبي روسـي « ١٨٢٨ ــ ١٨٩٦ » ــ المترجم) ذات مرة في عـام ١٨٧٦ ، وكان قد عاد مـن ياسنايا بوليانا حيث التقـى بتولستوي ، الذي كان يعرفه مـن خمس سـنوات ، كتب قائلا : « في ياسايا بوليانا كل الكوارث الانسانيـة ممكنة عدا واحدة . من المستحيل ان يشعر المرء هناك بالسأم لان مركز هذا العالم هو انسان ما زالت روحـه تنمو بشكل مستمر » .

وكتب روزانوف (فيلسوف وناقد ادبي روسـي « ١٨٥٦ ــ ١٩١٩ » ــ المترجم) في مقال مكرس لذكرى ستراخوف في معرض علاقة الاخير بتولستوي مايلي : « كان يحب فيه تلك الهوة المظلمة التي لم يرها احـد ، والتي ما زالت تتدفق مـن اعماقها كنوز عديدة . . » .

وليس انطباع ستراخوف عـن دوستويفسـكي اقل قوة من انطباعه عـن تولستوي ، رغم ان طابعـه مغاير تماما .

« عندما اتذكره ، فان ما يدهشني بالذات هو حركة عقله التي لا تخف ، وعطاء روحه الذي لا ينضب . كـان شيئا لم يتبلور فيه بعد . لهذه الدرجة كانت المشاعـر والافكار تنمو ، ولهـذا الحـد كانت تكمـن في داخلـه اشياء مجهوله لم يقلها حتى الان . . » .

وليس هناك معنى لاي كاتب بارز في القرن العشرين خارج تقاليد تولستوي اودوستويفسكي . لكـن ذلـك لا يعني انه ليس امام القرن العشرين سـوى تكرار منجزات القرن الماضي . ان القليل جدا قد قيل حتـى الان عـن الاكتشافات في اعمال كتاب القرن العشـرين الغربيين مـن امثال رومان رولان وتوماس ما وبروست وهمنغوي وفولكنر وكامو وكافكا . لكن اكتشافاتهـم الفنية ، وحتى ابرزها ، لا تصل الى الصعيد الـذي بلغته اكتشافات تولستوي اودوستويفسكي ، انهـم واقعون جميعا تحت تأثيرهما المباشر .

ان عظمة الادب الروسي في القرن التاسع عشـر، من بوشكين حتى تولستوي وتشيخـوف ، تكمـن في صلتها بالثورة الروسية . الادب الروسـي هـو ادب المعتقدات والمثل الثورية العظيمة .

الا ان الثورة ليست مجرد معتقدات عظيمة . الثورة هي فعل عظيم على اسس معتقدات عظيمة . ان العاصفة، كما قال لينين ــ وهو يعني قيام الثورة المباشر ــ هـي حركة الجماهير نفسها . وفي عملية العاصفـة الثورية ولـد ادب جـديد ، وتكونت واقعيـة جـديدة سميت فيما بعد بالواقعية الاشتراكية .

(*) من فصل (البطل في الادب العالمي) من كتاب (الواقعية اليوم وابدا) للكاتب السوفيتي بوريس بورسوف ، والذي يترجـم حاليا بتكليف من وزارة الاعلام العراقية .

الاشتراكية

هدف الشعوب الرئيسي ومحط آمالها

بيتر يوسف

ان الكفاح ضد الامبريالية وللتغلب على العراقيل والمصاعب التي تضعها الكولونيالية والاستعمار الجديد في طريق الشعوب ، هذا الكفاح الذي يشن بصورة نشاطات سياسية او بصورة كفاح مسلح او بدمج الاسلوبين ، لا يمكن فصله عن الصراع ضد التخلف والفقر . فكلاهما وجهان لنفس العملية التي تقود الى خلق مجتمع جديد مرفه وعادل ...

ارنستو شي غيفارا

البلدان النامية ، ا والاقطار المستقلة حديثا ، او العالم الثالث ، مسميات تعنى شيئا واحدا في الواقع هو ذلك الجزء الواسع الكبير من عالمنا والذي لا يمكن ان يكون جزءا من المعسكر الراسمالي الذي يتميز بتطور اقطاره صناعيا وتكنولوجيا وبسعة امكاناته المالية والاقتصادية ، كما لا يمكن ان يكون جزءا من المعسكر الاشتراكي الذي يتميز بدوره بتطور اقطاره واختلاف العلاقات الاقتصادية والاجتماعية السائدة فيه عن تلك التي تسود المعسكر الراسمالي . وهو ـ العالم الثالث او الدول النامية ـ رغم تميزه هذا ، يرتبط باصر وخيوط كثيرة تشده ، او تشد اغلب اقطاره ، بالمعسكر الراسمالي نتيجة لطبيعة الانظمة القائمة فيها ولتعلق اقتصادها بخيوط الشبكة الاقتصادية الواسعة لبلدان المعسكر الراسمالي وبشكل جزءا ملحقا يؤدي دور المنتج للمواد الاولية والمصدر لها ، يغذي الالة الصناعية الراسمالية الضخمة بما تحتاجه من هذه المواد ، بالاضافة الى قيامه بدور السوق الاستهلاكية الواسعة التي تبتلع منتجات الدول الراسمالية وتستهلكها

لقد استطاعت بضع دول اوربية متقدمة صناعيا ان تخضع لسيطرتها كل بقاع العالم خلال عدة قرون ، وشيدت صروح حضارتها على ركام الجهل والتخلف والعوز والفاقة والجوع الذي انسحب على مئات الملايين من البشر الذين استنزفت المؤسسات الاحتكارية دماءهم وتركتهم واقطارهم في هزال يمنعهم من اللحاق بالتقدم العلمي الذي يقفز الى امام بوتائر مذهلة ، سواء في الاقطار الراسمالية ام الاشتراكية ..

وان اول ثغرة ظهرت في النظام الكولونيالي العالمي كانت خلال الحرب العالمية الاولى التي قامت من اجل اعادة اقتسام العالم بين الشعوب الاقتصادية الكبرى ، وذلك بقيام ثورة اكتوبر الاشتراكية وانتصارها واعلانها لمبادىء انسانية تحقق للبشرية وجودا يرتكز على الكرامة والعزة والمساواة في الواجبات والحقوق ، ومبادىء سياسية تضع بيد اقطار العالم المتخلفة المسحوقة اسباب الكفاح من اجل نيل حق تقرير المصير والتمتع بالسيادة الكاملة على ارض الوطن وما في باطنها وما عليها .

وعلى ان القوى الاستعمارية التي انتصرت في الحرب **العالمية الاولى اضافت الى « ممتلكاتها » اراضي وشعوبا جديدة كانت بحوزة تلك التي خسرت الحرب ، وبقي العالم خاضعا لسطوة الاحتكارات المستندة الى القوة العسكرية الغاشمة ، فان بركان الثورة العالمية ، الذي فجرت حممه ثورة اكتوبر بمبادئها وبالطريق التي سارت**

عليها ، لم يخفت ولم يهدأ . فلقد تصاعد الصراع من اجل الاستقلال في افريقيا واسيا ، وشهد العالم ثورة الانسان على الاستعمار وشركاته ومؤسساته الاقتصادية والعسكرية ، تلك الثورة التي تصاعدت بحمية وطاقة اعظم في اعقاب الحرب العالمية الثانية ، فانتصرت ثورة الصين وحققت فيتنام سيادتها واستقلت الهند وقامت انظمة تقدمية في امريكا اللاتينية ونالت عشرات الاقطار الافريقية استقلالها السياسي ايضا وانتصرت الثورة في الجزائر وتخلصت كوبا من النفوذ الاستعماري ومضت تبني الاشتراكية على ارضها .

غير ا نالصورة المشرقة المليئة بعشرات الانتصارات سرعان ما تبدلت باخرى كئيبة حملت النكسات للكثير من الاقطار النامية التي استقلت حديثا . وامتدت الاصابع الاستعمارية تقبض من جديد ـ وتحت اقنعة مزيفة متنوعة ـ عل يعصب الحياة الاقتصادية فى هذه الاقطار ، بعد ان استطاعت قوى الردة ان تبعد عن السلطة ممثلي الجماهير الشعبية . **وبقي العالم الثالث، حتى يومنا هذا ، تابعا للمعسكر الراسمالي اقتصاديا ، وبالتالي سياسيا ،** يزداد ارتباطه بهذا المعسكر عن طريق التكتلات الاقتصادية التي اقامتها البلدان الراسمالية من قبيل السوق الاوروبية المشتركة وغيرها . ولكن شعوب العالم الثالث ـ على العموم ـ تتطلع نحوالاشتراكيةكهدف نهائي لها ، وهي تمارس الضغوط المختلفة من اجل دفع عجلة التحولات الاجتماعية ال يامام بوتيرة اسرع ، ومن اجل الحد من اندفاع الانظمة البرجوازية القائمة في الاعتماد على الدول الراسمالية الكبرى لمساعدتها على تخفيف المصاعب الاقتصادية التي تجابهها ، هذه الانظمة التي يدفعها خوفها من الاشتراكية الى الارتماءفي احضان الاستعماريين وتقديم بلادهم ضحية على مذبح مصالحهم الطبقية الضيقة .

ان الشعوب ، وفي مقدمتها القوى التقدمية اليسارية ، تريد تغيير المجتمع ، بكل علاقاته ، تغييرا جذريا حاسما وثوريا . وازاء الصراع الحاد العنيف الذي تشنه هذه الشعوب ، وامام تنامي وتوسع وانتشار المطامح والافكار الاشتراكية ، وتزايد الفئات والطبقات الشعبية المؤمنة بها ، **تضطر القوى البرجوازية الحاكمة الى مسايرة التيار التقدمي ، احيانا ، حفاظا علىمصالحها فتتبنى ـ زيفا ـ الاشتراكية ، في حين تكون في سياساتها الداخلية والخارجية عاملا اساسيا في عرقلة التقدم نحو هذا الهدف ، متخذة اشد الاجراءات عداءا للتقدم . وهي تطرح في اثناء ذلك شعارات ديماغوجية ترمي من ورائها خداع شعوبها وبقاء انظمتها واستمرار ارتباطاتها بالمعسكر الراسمالي العالمي ، مدعية انتهاج سياسة عدم الانحياز لتمنع اقطارها من الاقتراب من البلدان** الاشتراكية وبالتالي حجب الافكار والمبادىء الاقتصادية والاجتماعية التي تمثلها تلك البلدان واعاقة تطور الحركة الوطنية الداعية الى اجراء التحولات الاجتماعية .

ولكن الحقيقة الواضحة في شتى ارجاء العالم الثالث هي ان مبادىء الاشتراكية قد اسرت جماهير الاقطار التي يتكون هذا العالم منها . فهذه المبادىء تحيي الامال في قلوب ابنائها بما تعكسه من امكانات في التحرر والتقدم والتطور ، وبالامثلة الرائعة التي تقدمها فتحفز هذه الجماهير على الثورة والتحرر على اعدائها. وهي تحس ماديا بالعوامل التي تربطها بالمعسكرالاشتراكي وتبعدها عن البلدان الراسمالية الامبريالية . انها ترفض ، قبل كل شيء ، **ان تبقى بقرة حلوبا تدر الارباح على الاحتكارات الاجنبية على حساب آلامها ومآسيها وما تقاسيه من الجهل والامراض والفقر .** وهي تصر ، ايضا ، على ان تكون سيدة ارضها وان يكون امر تقرير مصيرها بيدها ، وتدرك ان الاشتراكية هي الطريق والاسلوب والاداة التيتوفر لهامجتمعا لا اضطهاد فيه ولا استغلال ، مستهدية في ذلك سيماء المجتمع الذي تبنيه مئات الملايين من البشر في اوربا الشرقية واسيا وفي جزء من امريكا اللاتينية .. مجتمعالمساواة والعدالة الاجتماعية الحقة ، مؤمنة بان طريقها الى هذا الهدف سيكون ممكنا بما يمكن ان تقدمه لها المجموعة الاشتراكية من مساعدات نزيهة غير مشروطة .

ان القوى السياسية التقدمية في الاقطار النامية تدرك ان التحرر الوطني يمر عبر مرحلتين من الصراع. الاولى تتضمن الكفاح من اجل الاستقلال السياسي والثانية كفاح من اجل الاستقلال الاقتصادي الذي يحتوي مهمة اتمام الثورة المعادية للامبريالية والسير **في طريق انجاز المهام الاقتصادية الجذرية الاخرى كحل مسألة الارض وتحويل ملكية وسائل الانتاج الىالشعب. وهذه القوى تدرك ان التحرر السياسي وحده لا يعني تحررا كاملا من السيطرة الاستعمارية فهذا الاستقلال لا يلغي العلاقات الاقتصادية القائمة على سيطرة راس المال** المالى على شعوب البلدان النامية . ولهذا تصبح مهمة اتمام الاستقلال الاقتصادي بالغة الخطورة والاهمية . ان الاستقلال لم يعد يقف ـ كما تريد البرجوازية الحاكمة ـ عند حدود مهمات واهداف الثورة البرجوازية الديمقراطية . فهذه الاهداف تبقي على التبعية للسوق الراسمالية الامبريالية . ومن هنا تنشا ضرورة تعميق الثورة وتوجه القوى التحررية نحو دفعها قدما الى التحول للاشتراكية . وتنهج الشعوب في سبيل ذلك شتى المناهج والسبل . الا ان الطريق الاساسية ـ وهذا ما ثبت من جميع التجارب المعاصرة ـ تبقى طريق اسقاط النظم البرجوازية القائمة .

وان الوجود الاستعماري ، قبل الاستقلال ، منع نمو برجوازية قوية متمكنة . ووجدت في اغلب اقطار العالم الثالث برجوازيات ضعيفة اعاقت السيطرة **الاستعمارية اشتداد عودها ، وهي ـ بعد الاستقلال،** تجد صعوبة كبيرة في استيعاب السوق المحلية ومجابهة

متطلبات تطوير البلاد واستثمار ثرواتها . وبسبب هذا الضعف تعتمد على نفس الجهات الاستعمارية التي كانت تسيطر على البلاد وتخضع مصالحها ومصالح الجماهير الشعبية لرغبات تلك الجهات خوفا من ان يفلت زمام الامور من يدها .

وازاء هذه الاوضاع يطرح البديل نفسه ، ويكون هذا البديل طريق التطور الاشتراكي ويبدأ الصراع من جديد بين جماهير الشعب وقواها التقدمية وبين البرجوازية والاقطاع وعملاء الاستعمار .

ان الواقع المادي للشعوب يبرهن كل يوم على عجز النظام الراسمالي عن تطمين حاجات الامم وحل المشاكل التي تعترض طريق تطورها وتأمين الرفاه لها. ولا يجدي نفعا ما تقوم به بعض الانظمة السياسية في العالم الثالث من طرح لشعارات اشتراكية مزيفة واعلان انتهاج سياسة اشتراكية خاصة بها ! او القيام ببعض الاصلاحات الجزئية البعيدة عن التأثير في التركيب الاقتصادى للقطر وعن دفع البلاد نحو التحولات الاقتصادية . كما لا يجديها نفعا تبني او الدعوة الى انتهاج « طريق ثالث » تصفه بالاشتراكية وتقول انه ليس راسماليا وليس اشتراكيا ماركسيا . فلقد اثبتت جميع المحاولات من هذا النوع خطل الاتجاه وفشله وخدمته مصلحة البرجوازية ومصلحة البلدان الراسمالية المتطورة التي ترتبط تلك البرجوازية بها. كما اثبتت التجارب ان لا طريق اشتراكية غير طريق واحدة هي الاشتراكية العلمية ، بكل التجربة الواسعة الغنية التي كدّستها خلال العقود الماضية وسط العثرات والاخطاء والمصاعب والنجاحات. اما الاسلوب الراسمالي الذي ما يزال ساريا في العديد من اقطار العالم الثالث فانه لا يؤدي لغير ازدياد وتفاقم التناقضات الناجمة عن عدم المساواة وعن استغلال الاقلية للاكثرية ورخاء تلك الاقلية على حساب فقر الاكثرية . وليست بعض الاجراءات ذات الطابع الاشتراكي . كتأميم بعض الصناعات في هذه الاقطار ــ سوى اسهام من الحكومات في التخفيف من العبء المالي الواقع على كاهل البرجوازية المحلية التى تعجز امكاناتها المالية عن انشاء او ادارة صناعات كبيرة متطورة فتقوم الحكومة البرجوازية بانشائها مستغلة هذا الموضوع للدعاية لنفسها والباس خطوتها تلك قناعا من الاشتراكية الزائفة .

ولكن الحقيقة الواضحة التي لا تقبل الدحض والمستندة الى معطيات الواقع العلمية هي ان الاشتراكية الوحيدة امام شعوب العالم الثالث للتخلص من التأخر وللتحرر من السيطرة الاقتصادية الاجنبية ومن اضطهاد الطبقات الطفيلية المحلية . وفي سبيل الوصول الى الاشتراكية تجد الشعوب ان لا مناص من النضال لانتزاع كل ما اغتصبته هذه الطبقات باعتباره مسروقات تعود للشعب وباعتباره رساميل وادوات انتاج تساعد على تنمية الاقتصاد الوطني بعد اعادة استثماره واستثمار الممتلكات التي تنتزع من الشركات الاحتكارية الاجنبية ولنفس السبب . ان الصراع الطبقي في اقطار العالم الثالث يزداد حدة بسبب التناقضات الناجمة عن بقاء الهيكل الاقتصادى المتخلف والمتجه نحو الحقول التى تطمن حاجات المستعمرين . ولسبب الاستغلال المزدوج الذي تتعرض له الطبقات الكادحة. ويتخذ هذا الصراع اشكالا تتراوح بين النضالات السلمية والنضالات العنفية . وهذا الصراع عامل فعال في توجيه الاحداث في جميع الاقطار ذات النظم الراسمالية بصرف النظر عن محاولة بعض هذه الانظمة افكار وجوده او التغطية عليه **لاظهار نفسها حكومة تمثل كل الشعب وهي بعملها هذا تتمثل بالنعامة التي تأبى ان تنظر الى الخطر المقبل فتضم راسها في التراب .**

وان الصراع بين الشعوب من جهة وبين الاستعمار واعوانه المحليين من الجهة الاخرى لا يمكن ان يتوقف ان التناقضات العميقة التي تسبب الصراع موجودة ولن تزول بزوال السيطرة الاستعمارية الرجعية . **وتضرب لنا شعوب العالم الثالث اروع الامثلة في ظفار وفي الارض المحتلة وفيتنام والفيليبين وغواتيمالا وكولومبيا واورغواي والبرازيل وفنزويلا واكوادور وبنما . ويهب الكادحون من الفهود السود في الولايات المتحدة ومن رجال الويترمين ومناضلي بورتوريكو وثوار موزمبيق وغينيا بيسارو وانغولا وزيمبابوي وناميبيا وجنوب افريقيا وارتيريا وغيرها .**

وما ان ينجح المستعمرون في قمع ثورة ما حتى يهب الشعب من جديد يقاتل بعزم وتصميم اشد واعنف . **وتقدم النماذج الرائعة لانتصارات الشعوب في كوبا وتشيلي وغينيا وبيرو والعراق اقوى الحوافز لاستمرار الكفاح وتؤكد انه طريق النصر .. طريق انهاء آلام الشعوب ووضع حد لاستغلالها .. طريق تشييد المستقبل الباسم السعيد .. مستقبل الكرامة والعزة والرفاه .. المستقبل الاشتراكي .**

أهمية برخت لعصرنا الراهن

د . لميس العماري

ولد برتولد برخت في نهاية القرن التاسع عشر ونما مع اهوال الحرب العالمية الاولى وشهد انتصار اول دولة اشتراكية في العالم ، وكرس ، ككاتب ، مسرحياته لفضح القيم والمفاهيم البرجوازية ولمجابهة النازية واكب « مآسي الرايخ الثالث »(١) وحياة المهجر والحرب العالمية الثانية — لكنه عاش ليشهد ميلاد النظام الاشتراكي العالمي .

وعندما افسحت الحرب الباردة الميدان لسياسة التعايش السلمي في العلاقات الدولية توطدت مكانة برخت في مسرح النصف الثاني من القرن العشرين . ففي عام ١٩٦١ اعطى « الملحق الثقافي الاسبوعي لجريدة التايمس تلخيصا لسيرة برخت كما يلي :—

« كان برخت كاتبا مسرحيا متفوقا في الخامس والعشرين ، وكاتبا عالميا في الثلاثين ، ومعبودا في اواخر خمسيناته ، وهو يتحول بسرعة الى مثل اعلى في قبره . »

غير ان برخت يوصف ايضا بكونه « الرائد النظري الاول في المسرح المعاصر »(٢) و « كاعظم كاتب مسرحي في القرن العشرين »(٣) او « اعظم شاعر عرفه عصرنا »(٤) او « اعظم مخرج »(٥) —او ككاتب « يعترف بتأثيره الدائم على المسرح المعاصر بشكل صريح حتى من قبل الد اعدائه »(٦) .

كل هذا يؤكد منزلة برخت الفريدة في مسرح عالم القرن العشرين الا انه لا يفسر اهميته لعصرنا الراهن — هذه الاهمية المنبثقة من الرسالة التي يعرضها الكاتب ، اي المشكلة التي يكرس فنه لمعالجتها والتعبير عنها . ولكن عند تقييم اهمية كاتب ما يجب الحذر من الانزلاق في خطأ شائع الا وهو تجريد مساهمته هذه وعزلها عن مكانها وزمانها . لقد كان برخت بالفعل عرضه لمثل هذه التقييمات الخاطئة ، فنظرا لالتزامه السياسي الخاص كثيرا ما يساء تفسير طبيعة الضرورة الموضوعية التي انتجت كيانه الادبي — اي الواقع الموضوعي الذي يعبر عنه ، واحيانا تشوه هذه الضرورة الموضوعية ، او قد تهمل كليا ، وكأن لا وجود لها كل هذا يؤدي في النهاية الى الحيلولة دون الوصول لتقييم صحيح لاهمية برخت لعصرنا .

نجد هذا واضحا ، مثلا ، في الحوار حول برخت في المسرح البريطاني المعاصر . فالمؤرخ المسرحي البارز السيد (الاردس نيقول) يعطي في كتابه « الدراما البريطانية » التقييم التالي لبرخت :

« من الصعب في الوقت الحاضر ان يتكلم اي انسان عن كتاب مسرحيين عظام عدا برخت واونسكو . غير ان اهتمام الدراما المستمر كان اكتشاف مؤلفين جدد ممن كانوا يبدون للحظة وكأنهم يقدمون الجواب النهائي ولكنهم سرعان ما كانوا يرفضون ... ويطرحون جانبا ... بعد ان تنحسر عنهم لحظات التقدير الخاطفة »(٧)

واذ يتحدث (نيقول) عن ظاهرة ارتفاع اي كاتب للشهرة ثم هبوطه حيث يلفه النسيان بعد انحسار « لحظة التقدير الخاطفة » ، فانه ينسى الواقع الموضوعي الذي تعكسه هذه « اللحظة » : هل هو مجرد نزوة او تقليعة عابرة ام سمة دائمة للعصر .

غير ان (جورج ديفن) — مؤسس « فرقة المسرح الانكليزي » واب الانطلاقه الكبرى المعاصرة في المسرح الانكليزي المعروفة بحركة الشباب الغاضب — خلافا لنيقول ينطلق في تقيمه لبرخت من هذه النقطة . ففي نيسان ١٩٥٦ كتب يقول :

« ان (برخت) بالنسبة لكثيرين هو فنان خلاق ذو مكانة بارزة ، لكنه برايهم فنان ذو تميز لا يغتفر . ان ما يتغاضى عنه النقاد هو ان مسرح برخت وفنه هما بشكل اساسي وليدا زمانهما ومكانهما . لقد جاء مسرح البرليز انسامبل ليسد حاجة ملموسة جدا في زماننا »(٨) .

واليوم وبعد مضي عقد ونصف على هذا التقييم لابد ان نتساءل مجددا لماذا لايزال برخت وفنه « يسدان حاجة ملموسة جدا » اليوم ايضا . بكلمة اخرى هل ان برخت وفنه مهمان بالنسبة لنا ايضا ؟

برخت يعطي الجواب على هذا حين يحدد الصفة المميزة لمسرحه بقوله : « اردت ان اخذ المبدأ القائل بان الامر ليس فقط في تفسير العالم ولكن تبديله ، وان اطبق ذلك في المسرح »

ان هذه الموضوعة تعبر عن احدى الصفات الجوهرية المميزة لعصرنا : التبدل . ان عصرنا هو عصر تبدل على نطاق واسع لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية . انه عصر الانتقال من مرحلة استغلال الانسان للانسان ــ الى مرحلة الانسانية اللاطبقية. هذا في الحقل الاجتماعي. اما في مجال العلوم الطبيعية فان عصرنا يمتاز بثورة علمية ــ تكنولوجية لم تشهد الانسانية مثيلها . فقد ابتدا الانسان في السيطرة على اعماق الذرة واقتحام اعالي الفضاء .

ان هاتين الظاهرتين متلاحمتان لا انفصام لهما . فاستخدام الطاقة الذرية والسيطرة على الفضاء الخارجي مرتبطان بشكل عضوي بالتبدل الاجتماعي فليس الا الانسانية الجديدة تستطيع استخدام هذه الاكتشافات لاسعاد البشرية لا لتدميرها . وهكذا فان مسرحا مكرسا لا بدال العالم يحتل اهمية بالغة في عصرنا هذا عصر التبدل .

واذ يكرس برخت مسرحه لخدمة التحولات الكبرى الاجتماعية الجارية فانه يربط مسرحه « بتلك القوى الاجتماعية التي تطمح مثل غيرها لاحداث تبدلات كبرى في المجتمع » وهكذا يصبح مسرحه سلاحا للثورة الاجتماعية في عصر ثورات اجتماعية كبرى .

هذا هو نوع الالتزام الجديد الذي ادخله برخت لفن المسرح . فواقعيته الجديدة هي اكثر جذرية مما سبقها من اشكال الالتزام في الفن المسرحي . لنأخذ مثلا على ذلك مسرحيته الشهيرة « حياة غاليلو »

ان موضوع المسرحية يوحي لنا ، في الوهلة الاولى ، خلاف ذلك . اذ ما الذي يجعل كاتبا المانيا يقاوم النازية من منفاه ويكتب مسرحياته في ظلام تلك السنين الصعبة التي سبقت اكبر حرب تدميرية في تاريخ البشرية ــ ما الذي يجعل كاتبا مثل هذا ان يختار موضوعا بهذه الغرابة: تنصل عالم شهير قبل ٣٠٠ عام عن اكتشافه العلمي ؟ اهو اهتمام برخت بالعلم ، ام هل هي حاسة التكهن لدى الموضوع بالذات لمستقبل لاحق ؟ ان هذين الامرين مرتبطان ببعضهما . ففي كوبنهاجن حيث كان برخت يقضي جزءا من فترة المهجر الطويلة ، كانت هناك جماعة صغيرة من العلماء منهمكة بابحاث تتعلق بتركيب الذرة . ومعروف ايضا ان برخت لم يكن بعيدا عن اوساط هؤلاء العلماء. وهكذا سرعان ماادرك بتماسه معهم الطاقات الهائلة ــ وفي الوقت نفسه المخاطر الماحقة ــ التي ستقدمها هذه الابحاث للبشرية .

هذه باختصار هي الرؤيا التي عبر عنها برخت في مسرحية « حياة غاليلو » ان اهمية الموضوع الذي تعالجه المسرحية لم تبرز بكل ابعادها الا بعد مأساة هيروشيما ــ التي تلت كتابة المسرحية بعدة اعوام . في المسرحية ينتقد غاليلو نفسه مؤكدا مسؤولية العالم الاجتماعية بقوله : « انا كعالم كانت امامي فرصة نادرة ... » وبعد تفجير القنبلة الذرية اتخذ هذا القول فجاة اهمية معاصرة كبرى عندها فقط اتضحت بجلاء علاقة المسرحية بقضايا العصر الراهنة ــ مسؤولية العالم الاجتماعية .

ان هذا الشكل الجديد من الالتزام الاجتماعي جعل برخت لايقف في مسرحيته هذه عند التأكيد على ضرورة استخدام الانجازات العلمية لفائدة البشرية وليس لتدميرها ــ هذا الشعار الذي كان برخت سباقا لرفعه في المسرح قبل ان يرفع في الميدان السياسي ــ بل ان يضيف بعدا آخر ، اعمق واكثر جذرية حول مسؤولية العالم ــ وبالتالي الفنان ــ الاجتماعية . ففي سني حياته الاخيرة كتب معلقا على موضوع هذه المسرحية فقال :

« نستطيع ان نعتبر جريمة غاليلو بكونها الخطيئة الاولى في العلوم الطبيعية الحديثة . وذلك لان غاليلو حول علم الفلك الجديد ــ هذا العلم الذي اهتمت به طبقة جديدة (البرجوازية) واعتبرته سلاحا في الثورة الاجتماعية لعصرها ــ الى علم (نقي) معزول تماما »(٩)

هذا بالطبع هو موقف صريح ضد تحويل العلم او الفن الى فعالية « مجردة » وبالفعل فان مسرح برخت الجديد هو ابعد ما يكون عن التجريد ، فهو وثيق الصلة بزمان ومكانه ، وهو مثل كل شيء سلاح في الثورة الاجتماعية المعاصرة . وهنا بالذات تكمن اهمية مسرحة الثوري لعصر ثوري كعصرنا .

ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية وميلاد النظام الاشتراكي العالمي اصبح مبدأ التعايش السلمي بين النظامين الاجتماعيين العالميين (الرأسمالية والاشتراكية) «ضرورة موضوعية » .

وهذا يعني ان الصراع الايديولوجي يتخذ شكل « سباق بين طريقتين » او بتعبير ادق نزاع حول مزايا النظامين الاجتماعيين ... بينما تقف فيه الجماهير نفسها حكما (١٠) بين الطرفين ، ثم تختار بوعي كامل افضلهما .

ان مسرح برخت الذي يهدف بالجوهر الى تدريب « اطفال عصر العلم » على اتخاذ موقف نقدي بناء في تعاملهم مع الحياة ، مثل هذا المسرح يحتل ازاء هذه « الضرورة الموضوعية » الجديدة اهمية حيوية خاصة . ان مسرح برخت ، « يخدر اطفال عصر العلم ، المتفائلين ويحولهم الى كتلة مسحورة هامدة وساذجة » . بينما يحاول مسرحه تدريب الجمهور على استدرار متعة جديدة على استدرار متعة مماثلة من اتخاذ موقف نقدي في الحياة من ممارسة « المواقف النقدية » داخل المسرح وهكذا يعتاد

عموما . ان برخت يدعو اطفال عصر العلم هؤلاء للانتقال من حالة القبول السلبي الى نقيضها : عليهم ان يطوروا نظرة فاحصة مثلهم بذلك « غاليلو العظيم ونظرته الفاحصة لحركة الشاندلير » لقد استغرب غاليلو من حركة الشاندلير البندولية وكانه لم يكن يتوقعها ولم يفهم سبب حدوثها. وبالذات بسبب هذا الموقف الفاحص المستغرب استطاع ان « يتوصل الى جوهر القوانين التي تتحكم فيها » . انطلاقا من هذا المبدأ نستطيع ان نفهم وظيفة « فن التغريب » في مسرح برخت . لقد طور برخت هذا الفن معتبرا مثل هذا الموقف شرطا لابد منه لتحرير « الظواهر الاجتماعية من كينونتها المألوفه التي تحميها من تفهمنا لها اليوم » . فان شئنا فهم ظاهرة اجتماعية ما ، يجب اولا تمزيق برقع « الالفة » الذي تلتف به – يجب ان ننظر لها كشيء غير مألوف ، شيء « غريب ». وهذا بدوره يساعدنا على تفهم جوهرها ، وبالتالي التحكم في قوانين سيرها والسيطرة عليها. لذلك يمكننا القول بان مسرح برخت هو بالجوهر ساحة تدريب يشجع فيها اطفال عصر العلم على ممارسة عملية « نقد العالم وتبديله بالشكل الذي يحلو لهم » ان مسرحه يساعدهم كي يكتسبوا هم ايضا النظرة المتجردة التي يراقب بها عالم ما الظواهر التي يريد دراستها . ان اكتساب مثل هذه الميزة سيجعل كل فرد من جمهوره حكما كفوءا ذا نظرة فاحصة ناقدة – وبعبارة اخرى يساعد الانسان كي يصبح حكما واعيا مفالا في ميدان التنافس السلمي بين النظامين العالميين . لذلك فان برخت ومسرحه يتمتعان باهمية معاصرة عالية، لانهما يسهمان في تدريب انسان هذا العصر كي يتذوق لذة اتخاذ موقف علمي من الحياة . وحيث تحاول الراسمالية اطالة عمرها في هذه المنافسة السلمية ، وذلك باخفاء الجوهر الحقيقي للعلاقات الاجتماعية التي تميز نظامها – علاقات مستغل ومستغل – فان مسرحا يساعد المرء على كشف القناع عن الماكنة الحقيقية التي تسيّر المجتمع يتمتع ، تبعا لذلك ، باهمية صميمية دائمة .

وان تطبيق الطريقة العلمية في نطاق المجتمع ، وما نتج عن ذلك من تحولات كبرى في الانتقال – عالميا – من الراسمالية الى الاشتراكية ، ادى بالضرورة الى ازدياد حدة الصراع الايديولوجي في عصرنا الراهن . فانتصار النظرة العلمية في حقلي الطبيعة والمجتمع يعني اصابة النظرة الغيبية التقليدية بالافلاس ، لان تبديل الانسان – والعالم – لايكمن في اصلاح الانسان لذاته والنظر لداخل نفسه للبحث عن حلول اجتماعية جذرية ، بل يكمن في تفاعل الانسان مع العالم المحيط به وتأثيره عليه . وهكذا يبدل الانسان الواقع ليبدل نفسه . وحيث تتسم « الايديولوجية البرجوازية بكل مظاهر التشاؤم واللاعقلانية والعداء للنظرة العلمية العالمية » (١١) ، كما في المحاولات المعاصرة لبعث الحياة في النظم الفكرية للقرون الوسطى والبحث عن « مطلق » جديد ، نرى انعكاس ذلك في الادب المسرحي بما يسمى بمسرح اللامعقول (الابزرد) . ففي بداية الخمسينات أعلن (أوجين اونسكو) الحرب ضد الالتزام في الادب لقد شن هجومه ضد الادب البرختي بالذات داعيا للاستعاضة عنه بادب « نقي » لا ملتزم لايهدف الا الى اللافائدة . فتبعا لاونسكو يجب « التخلي عن كل ايديولوجية وعن كل هدف » ، وتبرير ذلك من وجهة نظرة « فشل كل النظم الاجتماعية في القضاء على كآبة البشر ، وعدم استطاعة اي نظام سياسي ان يحررنا من الم الحياة ومن خوفنا من الموت أو من تعطشنا الى المطلق » (١٢) .

من الواضح ان مثل هذا الموقف يتسم باليأس والتشاؤم والتعجيز ، وينطلق من الاقتناع بعدم جدوى تجربة البشر التاريخية . فالقلق ، هنا ، يصبح مبدا ازليا مطلقا لا انفكاك منه . مسرح اللامعقول اذن يعبر عن تراجيديا مأساة الضياع لاختفاء اليقين المطلق في النصف الثاني من القرن العشرين .

وهذا بحد ذاته تأكيد جديد على اهمية برخت لعصرنا الراهن . فمنذ الثلاثينات كان برخت قد تحدث عما أسماه « فن العين الخارجية » ونقيضه « فن العين الداخلية » . ان هذين الشكلين يمثلان الاتجاهين الاساسيين اللذين حاولا منذ نهاية القرن التاسع عشر ان يتخطيا حدود مسرح الطبقة المتوسطة ، وان يعكسا على التوالي عمليات العالم الخارجية (العين الخارجية) والعمليات الباطنية للذات (العين الداخلية) .

تبلور الاتجاه الاول في المسرح الملحمي ؛ اما الثاني فقد وجد تعبيره الاقوى ، في النصف الثاني من القرن العشرين ، في مسرح اللامعقول . وحيث يهدف المسرح الملحمي الى تزويدنا بالمعرفة عن جوهر العمليات الاساسية التي تكمن في بواطن الظواهر الاجتماعية ، فان هدف مسرح اللامعقول تقديم « انعكاسات للتناقضات الباطنية في عالم الذات » (١٣) .

ان هذين الاتجاهين يعكسان بشكل واضح السمة المميزة للصراع الايديولوجي الراهن . انه صراع بين نظرتين : نظرة الانسان العلمية الجديدة ، تتحداها النظرة الغيبية الجديدة . وكشأنها ازليا فان النظرة الغيبية تهدف بالجوهر الى جر الانسان نحو المعميات بقصد تعجيزه والحيلولة بينه وبين تبديله للعالم . لذلك تبعا لموقف الانسان اجتماعيا يتوقف اختياره بين النظرتين : فالمصلح الاجتماعي سيجد في مسرح اللا معقول المعميات التي تنشر الضباب في مسيرته الثورية . لكنه في المسرح

اللحمي سيجد البوصلة الهادية نحو التحولات الاجتماعية الكبرى .

وان احد المفاهيم الاساسية لمسرح برخت ــ كون الانسان هو الذي يصنع مصيره بنفسه ــ هي انعكاس ايضا لعالم مثل عالمنا لم يعد فيه موقع للاوهام الاسطورية والغيبية . يقول برخت انه في عالم هكذا « لن نستطيع بعد ، الان ، وصف الانسان بكونه مجرد ضحية تحت رحمة محيط مجهول لا يتبدل ... ان عالم اليوم ... لا يمكن وصف الا كعالم يمكن تبديله . »(١٤)

ان نظرة برخت هذه ترفض التدخل القدري في التاريخ البشري . فالانسان هو الذي يخلق تاريخه . ولكن هذا الخلق هو بالطبع ليس اعتباطيا وانما يستند الى ظروف متوارثة من الماضي . وهكذا فان العملية التاريخية ، عملية نشوء وتطور الانسان بما في ذلك مستقبله ، ينظر لها على اعتبار انها من صنع الانسان ذاته . فمن خلال تفاعل الانسان مع العالم استطاع ان يطور نظاما فكريا وحسيا يمكن له بواسطة معالجة ذلك العالم بالذات . مثل هذه الموضوعة تفترض اساسا ان العالم قابل للمعرفة وان الانسان قادر على معرفة العالم. معنى ذلك ان هناك نماذج أو انظمة عامة تحدث الظواهر الطبيعية وفقا لها ، وان الانسان قادر على معرفة الطبيعة وتفهمها عن طريق التجربة المباشرة ــ رغم انها على درجة لاتنتهي من التعقيد وتتطلب مستويات لاتنتهي من الفهم. فكما يقول العالم الشهير (البرت انيشتاين) « ان الاله حاذق ولكنه غير خبيث » . . . « انه لا يلعب النرد مع العالم » . غير ان الذين يعارضون عملية تبديل العالم يرفضون هذه الموضوعة ــ اي يرفضون قبول مبدأ معرفة العالم . ولذا فهم يصورون « العالم الخارجي كسر ازلي لا يمكن للفكر والمنطق اختراقه » فاللاعقلانية تصبح«مودة دارجة » ، اما الكون والحياة فلا معنى لهما ويبقي الفكر الانساني عاجزا عن فهم الواقع الموضوعي ، وبالتالي عن احداث اي تبدل فيه .

وحيث يقف برخت في خدمة اطفال عصر العلم ، ممن يبغون احداث تحولات اجتماعية جذرية معتبرامصير الانسان ذاته ؛ يحتل مسرحه اهمية عضوية بالغة في مجتمع هدفه احداث تبدلات جذرية كبرى . ان مسرحه هو سلاح للثورة والتبدل في عصر التحولات الثورية الكبرى ، ومسرحه هو سلاح الانسان الجديد ــ هذا الانسان الذي شهر عن ساعديه كي يصبح هو « سيد الطبيعة الواعي والحقيقي » .

لهذا كله تبقى مكانة برخت ازلية ؛ ويبقى مسرحه يخدم ضرورة موضوعية آنية .

انه باختصار مهم لعصرنا .

ــ برلين ــ

---

(١) عنوان مسرحية لبرخت + "Fear and Misevy of the Third Reich"

+ Grossvogel, David: "Four Playwrights and a Postscript", New York, 1962, الصفحة (١٧٧)

(٣) (آرثر آدموف) كما يقتبسه (مارتن اسلن) في دراسته عن مسرح اللامعقول : الصفحة (٦٥) "The Theatre of the Absurd", London, 1966,

(٤) (مارتن اسلن) في المانجستر جارديان : ٢٤ــ١١ــ١٩٥٩ .

(٥) مجلة انيكاونتر : العدد ٣٤ (١٩٥٦) ، لندن . مقالة لهربرت لوثي بعنون "of Poor Bert Brecht".

(٦) مجلة المسرح العالمي (World Theatre) العدد ١٥ رقم ٣ــ٢٤ باريس ، ١٩٦٦ .

(٧) الصفحة (٢٣٧) Nicoll,; Allardyce *British Drama*, Lonod, 1962

(٨) الصفحة (١٨) + Devine, George: The Encore Reader, London, 1965,

(٩) برتولد برخت : « ملاحظات حول مسرحية (حياة غاليلو)»، الطبعة الالمانية ، المؤلفات المسرحية الكاملة ، الجزء الثامن ، برلين وفايمار ، ١٩٦٨ ، الصفحة (١٩٩) .

(١٠) « اسس الماركسية ــ اللينينية » ، الطبعة الانكليزية ،موسكو ١٩٦٣ ، الصفحة (٦١٩) .

(١١) (أوجين اونسكو) في الاوبزرفر : ٢٩ــ٦ــ١٩٥٨ .

(١٢) Esslin, Martin: "The Theatre of the Absurd", London, 1966, الصفحة (٢٩١)

(١٣) برتولد برخت في مجموعة كتاباته النظرية ، الطبعة الانكليزية "On Theatre" لندن ، ١٩٦٤ ، الصفحة ٢٧٤ .

بول ايلوار

من أفق العزلة إلى أفق كل الناس

بقلم فيلكوفسكي

ترجمة : كاظم السلطاني



انضم بول ايلوار الى حياة الخنادق الحربية في سن النضوج ، شأنه شأن معاصريه من الجيل الضائع الذين ذهبوا الى البيوت ، وبصعوبة خلعوا ملابس التلمذة ، وبيد مرتعشة ارتدوا المعاطف العسكرية التي كانت اطول من قاماتهم .

في ١٤ اكتوبر من عام ١٩١٤ بلغ بول ايلوار من العمر ١٩ عاما ، وفي الاسبوع الاول من بلوغه سن الخدمة العسكرية تسلم امر التعبئة ليلتحق باحدى فرق المشاة العاملة في الجبهة الفرنسية مع المانيا . لقد جمعت له امه امتعته ، وكل ما يحتاجه المجند في كيس عسكري مع ثلاثة كتب ، ومثل هذا الكيس قد تسلمه كل خريج من المدرسة المسائية المسماة « كولبيرا » التي يدرس فيها ، عندما حضروا مكان التجمع العسكري . إن حزن الاهل على المجند الجديد لم يكن كبيرا بالرغم من تلك الطفولة المدللة التي عاشها في مدينة « سان ديني » حيث عمل والده محاسبا ثم مارس اعمالا حرة اخرى ، استقر بعدها مع عائلته في باريس .

بدا اندفاع بول ايلوار نحو الادب في مرحلة الدراسة المتوسطة ، وفي هذه المرحلة اصيب بمرض السل ، وارسل الى مصحات سويسرا للمعالجة ، وقضى فيها عاما ونصفا يعاني من هذا المرض . وفي المصح التقى بفتاة روسية كانت مريضة معه ، وتدعى يلينا ديمترويفنا التي جاءت عام ١٩١٧ الى باريس من بطرسبورج لتصبح زوجته .

في خلال هذه الفترة طبع بول ايلوار مجموعتين شعريتين ، وهذه المحاولة كانت بداية طريقه الابداعي ، لانه اراد ان يجرب موهبته ، لكن الشاعر اتلف المجموعتين بعد عام من صدورهما .

حصل ايلوار في البداية على اعتراف رقيق مملوء بالنكات المرحة بموهبته الشعرية من والدته وخطيبته ، وكان الاعتراف من بين الاعمال المشجعة التي احاطت الشاعر في البداية ، وقد امتاز شعره في هذه المرحلة بتشبعه بالصور الخيالية والعاطفية والصور اليومية عن حياة التلمذة المرحة التي عبر عنها بمختلف الاشكال الشعرية ، وهذا ما قاله المقربون للشاعر عن تجاربه الاولى التي وصلت الينا من تاريخ حياته في تلك المرحلة ، ومن مذكراته المكتوبة ، فاصبح لدينا سهلا تصور مظهر هذا الشاب الضعيف البنية الذي عاش وسط حياة تحيطها العناية التامة . فهذا الشاب النحيف القامة الرقيق الشاعر كان صيادا نهما للكتب يقرؤها بتفهم ، ويكتب الشعر دون الحاجة الى الكتابة باسماء مستعارة ، لان موهبته كانت في تلك المرحلة مكتملة ، ولكنها كانت تحتاج الى الشجاعة والمواجهة .

تعرف بول ايلوار على المسؤولية والعمل خلال سنة من ارساله الى احدى المستشفيات العسكرية الموجودة في مؤخرة الجيش ، ليعمل كمساعد في فرق الاسعاف حيث التقى هناك بالجنود الجرحى ، وسيطرت عليه الكآبة والحزن ، لانه اصبح لا يطيق المناظر البشعة اللاانسانية للحرب ، وعبر عنها برسالة بعث بها الى والديه يقول فيها « لم تعرف هنا غير الكآبة ، ولم يبق شيء في اعماقنا يسمى السعادة سوى الدموع والآلام » .

اخذ ايمان ايلوار بالحياة يتزعزع ، واخذت الارض تمور تحت قدميه ، وسعى بشتى الوسائل لكي يحتفظ بثباته الروحي والنفسي ، فاتجه نحو الدين لعله يجد فيه سلواه وعزاءه ، وقد ازعجت حالته هذه والده بسبب تدهور وضعه الصحي ، والنفسي .

ان صحته التي تدهورت يوما بعد يوم ، وكذلك الضعف الذي يعانيه سببا له كل هذه الاحزان ، واشعراه بين نزلاء المستشفى بالغربة ، وكتب الى والديه الرسالة تلو الاخرى يبث فيها تفاقم المرض عليه ، وشكواه من الحياة ، والمه من وضعه في مؤخرة الجيش التي عبر عنها بقوله « ان وضعي امام هؤلاء الجنود الشجعان والناس الحقيقيين مخجل لاني اعيش في مؤخرتهم » .

ان الامل الذي راوده في الحصول على جسم صحيح هو الطريق المؤدي الى انقاذه من وضعه المضطرب ، وقام بعدة محاولات متواصلة للحصول على تقرير طبي يؤيد سلامته من المرض ، ويسمح له بالاشتراك في الحرب مع الجيوش الفعالة على الجبهة ، وفي النهاية حقق ايلوار ما اراد ، وحول الى احد افواج المشاة الفعالة ، ولاول مرة يتعرف على الجبهة والمعارك الدائرة فيها لا كمساعد في فرق الاسعاف ، وانما كجندي مقاتل بيده السلاح . وهنا وفي هذه السن استطاع ايلوار التوصل الى فهم هذا العالم الوحشي الفوضوي الذي من حوله ، وادرك من هو المحق ، ومن هو المجرم في هذه الحرب ، حيث قال « هناك شخص مسؤول امام الحياة ، وهذا الشخص نحن ، والاخر مسؤول عن الموت ، وهؤلاء هم الاعداء الوحيدون لنا » .

لقداصبح مصير هذا الجندي البسيط والشاعر الحالم في هذه الحرب الطاحنة سيرة ذاتية له تحدث عنها في اول مجموعة شعرية له المسماة بـ « الواجب » التي طبعها صيف عام ١٩١٦ ، وبعد سنة من صدورها اصدر مجموعته الثانية تحت عنوان « الرعب والواجب » ، وفي هذه المجموعة الثانية استطاع ايلوار ان يكون له صوتا حقيقيا خاصا به .

كتب الشاعر المجموعة الثانية اثناء قيامه بالواجب العسكري ، وفي فراشه ليلا اثناء النوم بين انين الجرحى وهي عبارة عن معاناة ذاتية مرة عن الحياة ، وخاصة حياة هؤلاء الجنود الموزعة بين الواجب والرعب المصيري ، كما انها لم تكن كلمات تقال عبثا ، ولكنها معاناة حقيقية عاشها الشاعر عن قرب ، واخرجها من اعماقه المملوءة بالالم ، فاعترافاته هذه كانت دائما صادقة ، وذات معاني عميقة عكست مزاجه والمه ، وعبرت عن حقيقة الحياة العسكرية اليومية على الجبهة :

ماذا تنتظر ايها العجوز ؟ يجب ان تنام الان
فالخمرة يجب ان تسكب لتقديس اللعب
انزع السلاح واخلع الاحزمة
وستظل تطويها معك حتى الصباح
لان الافرشة ملأى بالوحوش

يختلف هنا ايلوار بشعره عن الحياة اليومية عن غيره من الشعراء منذ بداياته الشعرية الاولى ، ونجد ذلك الاختلاف واضحا تماما في مجموعته الثانية « الرعب والواجب » التي كتبها باسم مستعار بصورها التفصيلية عن الحياة العسكرية اليومية ، وهذه الصور ليست لمحات سطحية عابرة ، ولكنها هزات ادراكية تدعو للتأمل والتفكير ، لانها عبرت عن الحياة العادية البسيطة للجنود من خلال ذاتية الشاعر كشاهد ومشارك في الاحداث التراجيدية اليومية لهؤلاء الناس الذين وضع بايديهم السلاح والقي بهم الى الموت في هذا المستنقع القذر ، لانهم لا يعرفون من اجل من يموت التلامذة الصغار الذين علمهم اساتذتهم بانهم يجب ان يموتوا من اجل الحضارة ، والانسان ، لكن تكشف لهم في النهاية بان هذه الحضارة هي البربرية بحد ذاتها ، وقد وصف ايلوار هذا بقوله « ان طريق العسكرية هو طريق الدموع والدم » .

رغم هذه الحياة القاسية الجافة التي ابعدت الشاعر عن الطبيعة وجمالها ، وقتلت فيه كل ما اختزنه في اعماقه من رقة وسعادة وامل لم ينس احيانا رقته وعذوبة

الفاظه وابتساماته التي تشبه ابتسامات الاطفال. فالحياة السلمية الهادئة الدافئة يتذكرها ايلوار ، وكذلك تلك الالعاب الطفولية التي لعبها مع زملائه في المدرسة والشارع اصبحت تعيش معه في كل زاوية من زوايا قلبه، فاخرجها قصائد انسانية رقيقة تتغنى بالسعادة والحب والاحلام .

هذا الاسلوب الشعري الايلواري الذي جمع بين الحزن والفرح وبين التعاسة والخوف والسعادة والالم ، قد ميز الشاعر واعطاه شخصية لا يلتقي بها مع الاخرين.

لقد عبر ايلوار عن سخطه وكرهه للحرب ومآسيها اصدق تعبير بقوله « الانسان لا يولد ليكون محاربا ، ولكنه ولد ليكون سعيدا مع زوجته واطفاله » . فهذا الشاب الذي لم ينبت له شارب بعد والذي ترعرع في وسط دافيء حنون ، قد وضع مباشرة في الخنادق الحربية ، وانتزع من مقاعد الدراسة دون ارادته ، فكان هذا الحدث اول تعرف له على التاريخ المعاصر ومآسيه الدموية ليس بواسطة الكتب ، ولكن بالرؤية والمشاركة الفعلية ، وتعرف ايضا على مأساة الحرب كحقيقة مرعبة ومدمرة . أن جديته في الحياة هي التي دفعته لهذه المشاركة والتعرض للمخاطر ، لانه منذ البداية التزم مسؤولية الحياة ، وظلت تلك المسؤولية هي السؤال الوحيد الذي يلح عليه ويقلقه ، لشعوره بغربته في الحرب وعالمها ، وعبر عن ذلك بقوله « هل تعرف الى اين نسير ، وهل نحن احرار وسعداء ام نحن كالشجرة التي قطعت من جذورها » .

هكذا كانت حرب ١٩١٤ العالمية في عيون واعماق ايلوار ، ولكنه خرج منها ثابتا صلبا رغم الهزات العنيفة التي تعرض لها ، وافقدته ايمانه بالحياة احيانا . فحمل آلامه عنها مثل بروميثيوس ، ولم تندثر احلامه وسط ذلك الخراب ، لان حبه للمستقبل كان عميقا ، عمق تعلقه بالحياة وايمانه بالانسان . .

الحرب هي النار التي تلتهم كل شيء ولا تترك غير الخراب والرماد ، وكانت الاساطير القديمة قد عبرت عن الحياة ووصفتها بالنار ، وظل الناس يتداولون هذه الاساطير ويعتقدون بها من عصر الى عصر وخاصة في الادب .

عاد ايلوار الى هذه الاساطير وتناولها في شعره ، غير متأثر بما قراه عنها في طفولته ، لانه عاش الحرب كحقيقة ماثلة امامه ، وامام جيله الذي ايقظته اصوات مدافعها والتهمت قسما كبيرا من ابنائه .

فرمز النار الذي تحدث عنه ايلوار في قصائده ، ليس هو اللهب والدفء والموت ، وانما هو تلك الشعلة المضيئة التي تخدم الانسان في حياته ، وهي الوسيلة للكشف عن سر هذا الوجود الذي نعيشه ، لقد عاش هذا الرمز فترة من الزمن في مخيلة الشاعر ، رغم الكوارث التي شاهدها في الحرب .

بعد عودة ايلوار من الجبهة اخذ يبحث عن الحقيقة في الحياة التي كان قد فقدها عندما كان جنديا ، وكانت تلك الحقيقة الدعوة الى عالم بلا حرب ، كما سيطر عليه امل في ان الحياة ستولد من جديد مع هؤلاء الاطفال الذين لم يروا بشاعة الحرب وويلاتها . وقد عبر ايلوار عن ايمانه هذا بقصيدة كتبها عشية الاحتفالات بانتهاء الحرب عام ١٩١٨ وذيلها باسم مستعار . وكانت بعنوان « قصائد من اجل السلام » عبر فيها عن افكاره هذه :

اعمل ...
العمل هو اصابعي العشر
العمل هو راسي
العمل هو الآلهة الجبارة
هو الحياة وامل كل يوم
هو اوبرا الحب
اعمل ...

في هذا المقطع من القصيدة الطويلة يبدو ايلوار ليس كما عرفناه متشائما ، وانما يملأ قلبه الحب للحياة والعمل ، وتزخر في اعماقه الآمال العريضة عن المستقبل والانسان والحضارة ، فالعمل لديه هو رمز البناء والحياة . لذا فهو عكس معاصريه من الشعراء الذين اصابهم اليأس والتشاؤم ، فالحرب بالنسبة لايلوار كانت عبارة عن درس تعلم فيه رفض القسوة ، وقربه من الواقع الحقيقي للحياة .

لقد كتب بعض الكتاب ممن عاشوا في الخنادق الحربية على جبهات القتال مثل الكاتب الفرنسي هنري باربوس عن حقيقة الصراع العنيف القائم انذاك بين الدول الاستعمارية وفضح اهدافها الاستعمارية بروح ثورية ، وطالب هو وزملاؤه القوى الخيرة في العالم لرفع اصواتها لوضع حد لهذه المجازر الرهيبة التي عبرت عن قسوة ووحشية هؤلاء الاستعماريين ، اما ايلوار ، فلم ينتم الى تلك الاصوات ، بل اختلف عنها كلية ، ومارس عداءه للحرب بالشكل الذي اختاره . اما القسم الآخر من هؤلاء الكتاب والشعراء فقد اعلن تمرده على شكل ثورة روحيه على القيم الحياتية ، وتجمعوا تحت شعار الدادية .

وتعرف بول ايلوار بعد عودته من الحرب على الكاتب واللغوي جان جولان وعلى الرسام ماكس ارنست ، ثم على مؤسسي مجلة « الادب » لويس اراغون ، واندريه بريتون ، وفيليب سوبو الذين كانوا على راس الحركة الجديدة المسماة بالدادية ، ومن العدد الثالث لشهر مايس من عام ١٩١٩ للمجلة أصبح ايلوار احد العاملين الدائميين في هذه المجلة المعبرة عن روح الشباب المتمرد والمحتج على مجازر عام ١٩١٤ والمجتمعين تحت لواء الدادية .

في عام ١٩٢٠ انتقل قائد الحركة الدادية تريستان تزارا من سويسرا الى باريس ، وفي باريس قام مع زملائه بتنظيم بعض الحلقات والامسيات الفنية الصاخبة التي تعتبر من الاعمال التهريجية في الادب الارستقراطي الفرنسي . كما اخذ عدد الداديين يزداد والتحق بصفوفهم كل الساخطين واليائسين في الحياة والرافضين للقيم في المجتمع البرجوازي آنذاك ، وخلال ثلاث سنوات استطاعوا ان يقوموا بنشاط واسع في مختلف المجالات ، فأسسوا المجلات الادبية ، واقاموا المعارض الفنية ، واحيوا الحفلات الساخرة والساخطة ، وانشدوا القصائد الشعرية الغريبة المملوءة بالكلمات المبتذلة التي يستعملها رجل الشارع ، ووجهوا الى الناس الحاضرين الكلمات المستهجنة البذيئة وتهجموا على الانظمة السياسية القائمة والكنيسة والفن بمختلف اشكاله .

في ايار من عام ١٩٢٠ اقاموا اول امسية دادية ضخمة مثل فيها بعض الادوار المسرحية المضحكة كل من بريتون ، وسوبو ، واراغون ، وقرأوا بيانهم الدادي الاول المشهور :

دادا لا رائحة لها ... انها لا شيء
مثل فردوسكم لا شيء
مثل مقدساتكم لا شيء
مثل سياسييكم لا شيء
مثل ابطالكم لا شيء .
مثل اديانكم لا شيء .

في عام ١٩٢٣ وبعد تلك الضجة التي اثارتها الدادية في جميع مجالات الفكر والفن لم تخلف وراءها غير الاعلانات الغريبة التي كانت معلقة في بعض غرف الفنانين بباريس كوثيقة واثر للاشخاص الذين عاشوها ، وبقيت كمرحلة مر بها الادب والفن الفرنسي في بداية القرن العشرين ، وعبرت عن حياة روادها الاوائل ، ايلوار ، وتزارا ، وبريتون ، واراغون وغيرهم . وظلت تلك المرحلة ماثلة حتى الآن لانها مثلت اليأس والازمة الروحية والضياع الفكري لهم .

فالسنتان اللتان عمل فيهما ايلوار تحت لواء الدادية كانتا تمثلان شبابه الادبي ، وتمرده الفوضوي على النظام البرجوازي ، لكن هذا التمرد لا يشبه بأي حال من الاحوال تمرد معاصريه من الداديين على اللغة واستعمالاتها ، لانه ظل محافظا على المنعطف اللغوي في البناء الشعري للقصيدة .

في عام ١٩٢٠ قام ايلوار مع الفنان ماكس ارنست بوضع كتاب عن الادب التصويري جمعا فيه كل الكلمات المستعملة في الحياة اليومية ، وكانت تلك المواضيع مصحوبة بصور رسمها ماكس ارنست ، وفي هذا الكتاب لم يفقد ايلوار هوايته اللغوية وحبه لتراكيبها ، ولم يستعمل فيه اللغة كاداة لتحطيمها ، بل اراد ان يغري أمل ويأس الانسانية المتداعي من جراء ما قام به الداديون من تخريب في اللغة وتراكيبها ، والكتاب يمثل خضوعه الفردي لما يعتقده في اللغة دون الحاجة الى الوصفات اللغوية الدادية لتحديد سلوكه الابداعي في الشعر .

لقد عبرت هذه البداية عن مدى اختلافه مع زملائه الداديين وابتعاده عن عالمهم الفني الذي بدا لا يقنع ايلوار، وفي بداية عام ١٩٢٠ اشتد خلافه مع الداديين بشكل مكشوف واتهمهم بتخريب اللغة الشعرية ، وكان هذا التمرد بتأثير من صديقه اللغوي جان جولان .

تميز بول ايلوار في هذه المرحلة عن الداديين بالتزامه بالقواعد اللغوية وتسلسل الجمل وبنائها القواعدي ، وحافظ على النبرات الصوتية والموسيقية للكلمات التي يستعملها في قصائده .

طبع ايلوار عام ١٩٢٥ مجموعة من الاقوال والامثال كان قد جمعها خلال فترة طويلة ، وفي هذا الكتاب ذهب ايلوار بعيدا عن القاعدة الدادية باحثا عن نقاوة اللغة وجمالها وموسيقاها ، لانه اراد ان يضع له طريقا خاصا به بين معاصريه ، وكلفه هذا الجهد الكثير من المتاعب لوضع هذه القاعدة الصلبة ، لان الدادية بالنسبة له لم تكن سوى معاناة روحية تحسسها الشاعر ايام ضياعه في الحرب حيث كان يبحث عن نقاوة الروح .

حاول الداديون في ايامهم الاخيرة ايجاد مخرج من هذا المأزق الذي يعانونه ، وقاموا بالبحث عن لغة جديدة لتنقذهم ، ولكنهم لم يوفقوا ، وراحوا يبتكرون الرسوم ، المختلفة للتعبير عن افكارهم . اما ايلوار فقد غير نغمة لغته الشعرية باسلوب جديد ، وكانت هذه المحاولة هي اول تجربة يقوم بها للتعبير عن المشاعر التي اجتاحته ، وكان راغبا في معرفة نفسه وصوته من خلال هذه التقطيعات الجديدة للقصيدة الشعرية التي اضافت لونا جديدا الى لغته الشعرية ، واعتقد الشاعر بانها خير وسيلة للتعبير عن اعماقه القلقة التي اخذت رويدا رويدا ترفض الدادية باحثة عن عالم جديد لا زال غامضا لم ير النور . هذا اليأس قد سيطر عليه في فترة كان فيها الالم قد غمره ، لانه لم يدرك طريقه الحقيقي في الحياة ، ولم يجد مخرجا من هذا المأزق الدادي ، فاصبحت الحياة لديه بلا الوان ، وبدون هدف ، وقد عبر عن سخطه على الوضع الذي كان يعانيه بقصيدته هذه .

الدموع في العيون والتعاسة في القلوب
لقد افترشت التعاسة هذه الدموع
لا شيء املك ، ولا شيء اريد
فالكآبة في السجن وفي الحرية !

هذه الصحراء من الالم التي ليس لها حدود ، وهذا الليل المظلم الذي بلا نهاية ينتظر طلوع الفجر ، وسط الهدوء المقلق حيث لا يجد سوى الصدى اليتيم الذي يدعو الى اللانهاية . عبر ايلوار بقصيدته هذه عن يأسه وهو مغمض العينين معبرا عن رفضه للحياة ، فاحاطت به

موجة من الصمت والفشل خرج منها كالميت فاقـــدا الاحساس بالدفء والبرودة لا أباليا حتى في احـلامه . وقد اعطى بول ايلوار تقييما حقيقيا لهذه المرحلة التي مر بها في عام ١٩٥١ .

في عام ١٩٢٤ اصبح ايلوار بعيدا عن الافكار المستقرة الواضحة بسبب ما عاناه خلال تلك السنوات ، وعبر عن ذلك بقوله « جعلت من نفسي عبدا للنقاوة التي ابحث عنها، لاني نظرت اليها بعين مغمضة ، ولم ار من خلالها العالـم ولا نفســي » .

هذا الذي فقد بصره وضل طريقه بين الناس ، هل بامكانه خدمة الانسان بفنه ؟ وهل استطاع ان يعرف مكانه ومسؤوليته في الحياة ؟

بعد سنوات من المعاناة اخذ ايلوار يفكر بدفن وحدته اللعينة ، وبالتمرد على الدادية ، فعمل على بشروح المغامرة فيها ، فأدت به في النهاية الى الازمة ، لانه لم يتخلص بشكل نهائي من العاطفة الدادية المسيطرة عليه حيث قال :

ليس لليأس اجنحة ... ولا للحب
لانهما فاقدا الوجه ... وصامتان
انا لا اتحـرك
ولا انظر اليهمـا
ولا اقول لهما حتى كلمة
وعلى كل حال ... انا حي
وحبي .. ويأسي حيان

في ٢٤ مارت من عام ١٩٢٤ اعترف ايلوار بعـــدم استطاعته ان يضع قدميه في هذا الصمت المطبق الذي يحيطه ، فقرر الاختفاء عن باريس دون ان يترك شـيئا سوى بضع قصاصات من الورق كتب في احداها ما يلي « انا ارحل لاني لا استطيع الكتابة بعد » لم يعرف احـد الى اين رحل الشاعر حتى المقربين اليه ، وبعد مضـي اشهر قليلة وصل نبأ سفره من مرسيليا على ظهر احدى البواخر ليجوب العالم ، فوصل الى بعض الجزر في البحر الكاريبي وبناما ، ثم الى اندونوسيا فالهند والهند الصينية، واخيرا وصل الى سايفون مريضا بلا نقود . ومن سايفون عاد الى فرنسا مع زوجته التي جاءت من اجله ، ولحـد الان لا نعرف اسباب رحلته هذه ، ربما كانت بسبب يأسه والمأزق الذي يعاني منه بعد اخفاقه في الوصول الى العالم الذي يريده .

ومهما كانت اسباب تلك الرحلة الحمقاء ونتائجها ، فانها تعتبر قمة التمرد الروحي والفوضوي في حيـاته ، وحلما من الاحلام الصبيانية التي راودته في الصـغر ، معتقدا انه بواسطتها سيفضي الى كل الاماني التي اختزنها في اعماقه .

عاد ايلوار الى الوطن حيث لازال اصدقاؤه مستمرين في حمى الافكار الدادية ، شاعرين بالمخاطر تهددهم من كل الجهات .

ثم قام بدفع كتابه المسمى « اهرام الانسانية » الى المطبعة عام ١٩٢٦ ، وفيه خرجت لاول مرة قصيدته النثرية التي بدا الكتابة فيها عام ١٩١٩ ، وهذه القصيدة عبـارة عن اعتراف كامل لبطلها « آرتور ريمبو » وتسمى هـذه القصيدة « اربع سنوات في النار » .

لقد هزت القصيدة كل من قراها لصدقها واخلاصها او احساس بطلها العميق بالخطر الذي يحيط به ، كمـا انها محاكمة ذاتية واجبة للانسان الذي ضل وتشـرد وغرق في الذنوب ، وقـد قال ايلوار عن هذه القصـيدة « في البداية سيطرت علي رغبة ابداعية الهية عارمـــة شفافة ، لكي احقق النقاوة ، ولكن شيئا شلني » .

ان هذه الهزة العنيفة التي تعرض لها ايلوار جعلته يعود الى وعيه ، ويستجمع قواه ويحلل بعمق ابعاد هذه التراجيدية ، لانه لم يلف يديه ويستلسم لليأس وعبر عن هذا التحول المفاجيء بقوله « الان لم تبق غير وسيلة واحدة للتخلص من هذا الظلام » .

لقد ادرك بول ايلوار تفاهة الحياة الروحية الفارغة التي يعيشها في عالم الدادية ، وبدأ يحس بارضية صلبة تحت قدميه ، وان لديه موهبة يستطيع بواسطتها ان يقدم شيئا ما .

في خريف عام ١٩٢٤ يقع ايلوار مرة اخرى في باريس على اصدقائه ، وهم في حمى البحث عن تنظيم فني جديد، وكان ارآغون من بين هؤلاء ينتظر بفارغ الصبر صدور اول عدد من مجلة « الثورة السريالية » التي حملت شـعار السريالية مكتوبا من قبل اندريه بريتون ، لكن السرياليـة ظلت بالنسبة لايلوار ضربا من الغموض لاكثر من نصف عــام .

كان بريتون منذ عام ١٩١٩ وبعد انهيار الدادية في شغف التتبع للفكرة الجديدة التي طلع بها فرويد وهـي « السيكولوجيا » . وفي عام ١٩٢١ بدأ بريتون ينفصـل كليا عن صديقيه ايلوار وترستيان تزارا وغيرهما مـن الداديين . وقد شق عليه هذا الانفصال لصداقته الحميمة لهمـا .

في عام ١٩٢٣ حصل انشقاق بين صفوف الحركـة الدادية لتحل محلها حركة لا تقل عنها فوضوية وتمردا ، لكنها اكثر منها التزاما ومنهجية .

قام بريتون بوضع كتاب ضمنه افكارا جديدة تختلف الى حد ما عن الدادية ، وتحدث فيه علنا الى هــؤلاء المتمردين التائهين عن مساوىء بقائهم في صفوف الدادية التي اخذت تحتضر وتخرب نفسها ، وامام هذا الحدث الجديد الذي جاء به بريتون اخذت عيونهم تتحرك بشكل ميكانيكي بسبب الدهشة التي اصابتهم .

فهذه الرغبة العارمة التي تفجرت في اعماقهم ، قد فتحت ارواحهم وجعلتهم يتحسسون طريقهم ، كانما عثروا على شيء ثمين كانوا يبحثون عنه منذ زمن طويل .
كانت السريالية في بدايتها تختلف بافكارها عن المدرسة الطبيعية والرمزية في الادب والرسم ، لانها ابتدعت طرقا مغايرة في التفكير ، وكان الهدف الذي سعت اليه هو ـ العمل على ايجاد صيغة ملائمة للتعرف على العالم لكن ذلك الادعاء لم يتبلور بشكل منظم ومقبول ، لكونها في الحقيقة كانت عبارة عن امتداد للعدمية الدادية ، رغم تجاوزها مضاعفات المرحلة الفوضوية ، وببساطة نقول ـ انها رفضت الثقافة العقلانية ، واغرقت القصيدة الشعرية في اللاعقلانية ، وسحقت المثل والاحلام .

سعى بريتون الاب الروحي للسريالية الى اعطاء تعريف اكاديمي لها ـ وهو الميكانيكية السايكولوجية » التي تقوم بصورة غير مباشرة للتعبير بواسطة الكتابة الميكانيكية ، اضافة الى الوسائل الاخرى ، عن الواقع الوظيفي للفكر . وتملي هذه الافكار بدون اية سيطرة عقلية ، الى جانب القيم الجمالية والروحية .

لقد استقرت السريالية على فكرة الواقعية بواسطة تداعي الافكار ، واحتقرت فكرة البحث عن العظمة والاحلام ، ورفضت بشكل قاطع الاهتمام بالاعيب العقل .

في عام ١٩٢٨ احتفل السرياليون بالعيد الخمسين لميلاد الرسام سلفادور دالي ، وفي هذا الاحتفال الهستيري ، اعلن سلفادور وهو في حالة من الهذيان الهستيري بان الهذيان الهستيري هو مصدر الالهام الروحي للفنان ، كما كتب بول ايلوار بمناسبة هذا الاحتفال مقالة ايد فيها جميع ادعاءات الرسام سلفادور دالي ، واعتبر العقل دارا للمجانين ، وان المرض الهستيري والهياج العصبي يجب ان يقدسا لانهما وسيلة للتحرر من العقل لا يفهمهما المسيحيون ، لكونها في كل الحالات ليست عقابا سماويا . فالجنة الارضية ما هي الا بداية للمساعي اللانهائية من اجل الصعود الى قمة العالم الروحي .

وضع السرياليون في مناهجهم بعض الاسس للعمل الابداعي ، واكدوا فيه على وجوب هزيمة العقل ، وان الحصول على الموهبة الفنية يجب ان يتحقق عن طريق تعاطي الكحول والمخدرات ، كما فعل الشاعر الفرنسي رامبو قبلهم للتخلص من سيطرة العقل .

فالتكتيك الفني لهذه السخرية الوقحة ضد العقل تمتد جذوره الى نهاية القرن التاسع عشر حيث مارسه العديد من ادباء الشباب في فرنسا في تلك الحقبة ومن بينهم الفريد غاري .

لقد انضوى تحت لواء الحركة السريالية شعراء بارزون ربطهم بريتون الاب الروحي لها بتأثيره القوي ، وبتوجيهاته المذهبية الجادة التي جعلتهم في وضع محرج للغاية ، لانهم كانوا قد تعودوا في البداية على الراديكالية التي تطرح فكرة المغامرة كوسيلة للالهام والادراك ، بالرغم من وضعهم مبدا الحرية للتأكيد على عبقريتهم . فهذيان المصاب بالشيزوفرينيا مساو لحالة فقدان السيطرة الكاملة للتسلسل المنطقي في التعبير عن اعماقهم ، وكان اراغون اول من اضطر الى تعميد نفسه في تلك الفترة من اهانة وشرور السعي وراء الكتابة الاوتوماتيكية التي اثارها وبشر بها بريتون برسالته المعروفة عن السريالية . لكننا لم نعرف بصورة مضبوطة ، من هم الاشخاص الذين التزموا بهذه الرسالة ؟. وان اي تحليل للنصوص التي تركوها يعطينا بلا شك صورة من الهوس الذي لا يمكن نسبته الى الادب والفن في شيء . فالوعي الفاقد السيطرة على الكلمات يصبح فيه الفنان ضحية البحث عن الشكل الذي يلائم العصر . وليس صدفة فان تاريخ السريالية منذ عام ١٩٢٠ كان يمثل تاريخ خروج مجموعة من الفنانين الموهوبين يقابله انضمام مجموعة اخرى من اساطين الفن في فرنسا وخارجها ، لان السريالية كانت الميدان الواسع والمتنفس الوحيد لمواهب هؤلاء الابداعية . فالتشتت الذي حدث في صفوف المنضوين تحت لواء السريالية وهروبهم واحدا بعد الاخر من الاوتوماتيكية يمثل مجموعة من الشعراء الذين يفتخر بهم القرن العشرون ، ويدل هذا على ان مذهب السريالية في بدايته قد اثر عليهم بشكل عاطفي ، وبلاغي ، ومنطقي ، وظهر في النهاية غير ملائم للعمل الجدي الخلاق .

في بداية الازدهار والتفتح الواعي للسريالية قابل فليب سوبو رسالة بريتون المشهورة عن السريالية ببرود ، وقام عام ١٩٣٠ بتزعم مجموعة من الشعراء هم ، روبير ويسنوس ، وجاك بريفير ، وريمون رينو الذين اشتركوا معه في كتابة المقالات العنيفة الساخرة ضد السريالية . وقد اثارت تلك المقالات بريتون ، لانها وصفته بالمتعصب الاعمى للحضارة الغربية ، وضحية من ضحاياها .

بعد سنة من هذه الحملة المركزة ترك السريالية قائدها الثاني الشاعر اراغون ، ثم اعقبه تزارا حيث خرج منها بلا ضجيج ، وجاء دور ايلوار الذي ظل مدة طويلة متذبذبا حتى عام ١٩٣٨ حيث قرر علنا رفضه النهائي لموقف وافكار السريالية . ويعزو الكثيرون سبب بقاء ايلوار هذه الفترة الطويلة بين صفوف السريالية ، رغم معارضته لها في مجالات كثيرة ، للصداقة الشخصية التي كانت تربطه ببريتون . وان هذا السلوك من قبل ايلوار ليس عيبا لالتزامه بالسريالية ، ومشاركته الفعالة في نشاطاتها الابداعية ، رغم اختلافه معهم من ناحية شكل القصيدة الشعرية . اضافة الى انه لم يقم خلال تلك

الفترة باي عمل من شانه ان يخرب ويؤثر على اصدقائه .

قال فيليب سوبو بعد مضي زمن طويل متذكرا تلك المرحلة من حياتهم « من بين اصدقائنا كان بول ايلوار اقلنا تحمسا واهتماما باكتشافات الرسالة الاوتوماتيكية لبريتون ، لانه كان يجد وقتا كافيا لكتابة القصائد العاطفية الرقيقة ، لكن النقد المنصب عليه من حياتنا كان قاسيا ، وقد اطلقنا عليه بأنه يتشبه بالشاعر فرلين ، ولكن ايلوار ظل يعيش بوحدته ، ولم يشبه الاخرين بشعره ، ولم تستهوه السريالية الحديثة » .

ان هذه الكلمات واضحة تماما وتؤيد بعد ايلوار بشعره العاطفي في تلك الفترة عن السريالية . كما انه قام بعدة محاولات مخلصة من اجل ابعاد اصدقائه القدامى عن التقرب والوقوع في هذا المذهب الساذج ، لكن النقاد للاسف الشديد لم يكونوا منصفين بحق ايلوار ، ولم يثمنوا محاولاته هذه التي بقيت معقدة لا تعرف .

في عام ١٩٣٠ نشر ايلوار وبريتون كتابا احتوى على بعض النصوص الاوتوماتيكية الغريبة ، كان القصد منها وضع قواعد عامة تساعد الشعراء في كتابة قصائدهم ، وكانت تلك النصوص مملوءة بمختلف الاصطلاحات عن الامراض العصبية وحالاتها المرضية ، وكان هدفهما من ذلك البحث عن حدود للظواهر الموجودة في الكون ، والتعرف عن كثب على ظاهرة الموت والحب في الحياة ، وفي رايهما ـ ان الانسان يقع دائما تحت ضغوط انا اولا ، ولا انا ، وكذلك حالة الوجود ، ولا وجود في عملية الابداع الفني ، كما ان وعي الانسان عن العالم يتم مباشرة عن طريق « الرسالة الاوتوماتيكية » . وهذا ما جعل السريالية تتمسك بالافكار ابرجوازية المتمسكة زيفا بالدين ، مما وضعها في اسر الفلسفة الرواقية ، وسقطت افكارها تحت تاثير البحث عن الخلاص بواسطة الافكار الصوفية .

لو اطلعنا على مذكرات ورسائل ايلوار في تلك السنوات ، فهل بامكاننا ان نحكم عليه من خلال وضوحه هذا بانه كان متمسكا الى النهاية بالافكار الصوفية التي جاء بها بريتون ؟

فمشاركة ايلوار مع بريتون بكتابة النصوص المذكورة لم تعطنا شيئا مهما عن مدى ارتباطه بنظرية صديقه بريتون « الاوتوماتيكية » .

ان ضياع ايلوار وركضه وراء تفاهة الحياة المعاصرة التي ادركها بوعيه لم تكن الوجه الواضح له ، فحسب ، بل كانت لجميع اصدقائه السرياليين . لان ايلوار كان متعطشا الى الوصول الى تجربة حقيقية تربطه بالانسانية . فالبحث عن الواقع الحقيقي للمسيرة الحياتية بدأ يتعقد يوما بعد يوم امام اقطاب السريالية . مما عمق تذبذبهم حتى اصبحت نظرية فرويد في التحليل النفسي وتكوين الشخصية غامضة في النهاية بالنسبة لبريتون ورسالته في البحث عن الحرية والثورة .

ان التمرد الميتافيزيقي الذي بداه ايلوار بالبحث عن الطريق الحقيقي قد انتهى عام ١٩٣٠ ، واخذ كل من ايلوار وبريتون يقتربان من الماركسية ، وكانت الاعمال العدوانية للاستعمار الفرنسي في تلك الفترة في المغرب العربي هي التي قربتهما من الماركسية . وانضما الى الحزب الشيوعي الفرنسي ، لانهما قد رأيا باعينهما الثورة البروليتارية الجارية ، اضافة الى انهما لم يجدا في الثورة الميتافيزيقية حقيقة الحياة . وقد اختلف اراغون عنهما ، لانه ربط مصيره الى الابد بالحزب الشيوعي . اما ايلوار وبريتون فانهما استمرا بخلافاتهما مع الحزب ، وطردا منه عدة مرات بسبب عدم انسجامهما مع سياسته . وبعد مضي تسع سنوات عاد ايلوار مرة اخرى الى صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي ، لكنه خلال وجوده في الحزب لم يستطع التخلص من تمرده على الواقع ، وكذلك من ترسبات الايديولوجيات الماضية التي تعلق بها ، وظل فترة طويلة على تمرده السابق ، واحتفظ بقيمه ومفاهيمه البرجوازية عن الحياة والنضال ضد البرجوازية ، لكنه في النهاية ادرك الهوة التي تفصل بين افكاره الجديدة ومتطلبات العصر ، رغم سيطرة التمرد الروحي عليه والمفاهيم الشخصية التي كان يحملها عن الثورة والابداع الفني .

قام بول ايلوار في هذه الفترة بالدفاع عن اراغون الذي كان قدقدم الى المحاكمة بسبب قصيدته « الجبهة الحمراء » التي كتبها عام ١٩٣٣ ، ودعا فيها الجنود الفرنسيين الى رفض سياسة القتل التي تمارسها الراسمالية الفرنسية ضد شعوب المستعمرات ، ودافع عن اراغون ايضا السرياليون ، وفي مقدمتهم بريتون الذي اصدر كراسا بعنوان « فقر الشعر الفرنسي » دافع فيه بحرارة عن اراغون بصورة خاصة والشعر الفرنسي بصورة عامة ، ورفض جميع الافكار والمفاهيم الداعية الى ابعاد الشاعر عن المشاركة في الحياة الاجتماعية . لقد كان ذلك الدفاع الحار من قبل بريتون الاب الروحي للسريالية لا يخلو من افكاره الراديكالية المتاثرة بافكار جان جاك روسو وموقفه من الانسان والحضارة .

لقد تعرض الشعر الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الى ظاهرة الياس على يد بودلير الباحث عن مخرج من هذا العالم عن طريق المخدرات لتحقيق نقاوة الروح . وسيطر هذا المفهوم البودليري حتى على الشعراء الرومانتكيين . ومنذ بودلير وحتى الان خضع الشعر الفرنسي لتأثير مدارس عديدة في الفن ، وخرج من مدرسة الى اخرى دون الوصول الى طريق واضح لمسيرته

الابداعية ، وبقى ابداع خيرة شعراء فرنسا كبودلير ورامو ، ومالارميه ، وابولنيير ، وفاليري هو البحث عن السعادة الوهمية وانتهوا الى نهاية تراجيدية واحدا بعد الاخر ، وهم في ريعان شبابهم ، اما الانتحار او هجر الشعر نهائيا. لكن الشعر الفرنسي في الحقيقة قد اغنى الشعر العالمي بثروة قيمة من اللغة العاطفية وكشف اعماق الانسان الداخلية ومعاناته الفردية .

ان فكر ايلوار في جوهره ، ومنذ بداية خطواته الابداعية ، كان ثابتا وموجها ضد مساوىء وتفاهات العصر . وهذا ما جعل السريالية قريبة منه ، لكن قائد الحركة السريالية بريتون لم يعتقد بايلوار من انصاره . وهكذا بقيت علاقة المبدع الكبير للكلمة بالمدارس الفنيةالتي التصق بها بشكل معقد وغير واضح ، كما لم تعطنا تصرفاته هذه فهما كاملا عن علاقته الاساسية بالمدارس الفنية . فالتباين الذي لمسناه في سلوكه الشخصي لم يمس الاساس الفكري له . لكنه في النهاية اخل بهذا التوازن عندما اعطى نفسه حرية التعرف على المستقبل، وصار مشحونا كلية بالانفجار والرفض .

فالبناء الايلواري للشعر العاطفي لم يكن متأثرا ببريتون ، وحتى في جمال تقليده للمذاهب الفنية التي عاش تحت تأثيرها . كما ان المفاهيم الكلاسيكية لارسطو عن الشعر هي ايضا غريبة عليه . لان شعره العاطفي عن الكون والوجود لم يستند الى وقائع معينة ، لكنها احتدمت صدقة خلال معاناته ، وعبر ملاحظاته الدقيقة عن الحياة . فجذور شعر ايلوار غريبة بعض الاحيان ، وبعيدة عن تفهمنا العام للشعر ، لانه يجنح دائمالاستعمال كلمات التابو في قصائده .

ان مفهوم ايلوار عن مرحلة السريالية التي عاش تحت بعض تأثيراتها ـ هو عبارة عن خيانه لاستقلال الروح ،لانه اراد ان يمتلك سحر الوجود في يديه بمعزل عن كل شيء لكي يصبح مسيطرا على افكاره وعالمه الذاتي .

والحرية الوعظية التي تعلق بها ايلوار كانت عبارة عن لعبة حقيقية مارسها امامه الرسامون الكبار في مطلع القرن العشرين . وسقط ايلوار تحت تأثيرهم بحكم علاقته القوية بهؤلاء الرسامين العالميين كبيكاسو ، وارنست ، وسلفادور دالي وغيرهم ، كما انه اشترك مع بعضهم بكتابة الكتب ، وكتب مقالات عن اعمالهم الفنية ، واهدى اليهم بعض قصائده . وقد عبر ايلوار في عدة مناسبات عن تأثيرهم عليه ، وعن الدروس التي تعلمها منهم خاصة بيكاسو الذي قربه من الواقع ، مما جعله يرفض الافكار الميتافيزيقية الغريبة في بعض قصائده ، لكن هذا التأثير لم يجر بشكل منطقي ، لانه لم يتحرر نهائيا من تأثير سحر الكتابة الاوتوماتيكية التي بقي تأثيرها حتى نهاية حياته .

اراد ايلوار خلال حياته ان يجعل من الشعر عملية معاناة روحية من اجل الوصول الى انتصارها عن طريق الاحلام المسيطرة على الانسان ، وكانت هذه اليوتوبيا الانسانية الغريبة هدفه الاساسي الذي دفعه الى التعلق بالحياة ، لكنه في النهاية اعتقد بان العالم يمكن تغييره بواسطة بناء القيم الحقيقية لدى الانسان . فعندما فرض عليه التاريخ واحداثه ضرورة فهم الواقع المعاش ، اكد بان الكلمات وحدها لا يمكنها ان تخلق تلك الاسطورة عن الانسان الذي يبحث عنه .

القضية التي تطرح اليوم على الأديب والفنان العربيين

صبحي شفيق

تحت شعار « الفن للحياة » او « الادب الملتزم » ، او « الواقعية الاشتراكية » ، ظهرت في حياتنا الادبية ، ابتداء من الخمسينات ، اعمال عديدة اقل ما يقال عنها انها احدثت تغييرا جوهريا في مفهوم وبناء انواع فنية تصورت الاجيال السابقة انها ارست مفاهيمها الى الابد : ففي الرواية جاءت « الارض » لعبدالرحمن الشرقاوي بشكل يتعارض تماما مع الشكل الذي تبلور عند تيمور او عند الحكيم : فلم يعد هدف الرواية هو التاريخ لسيرة فرد ، بمتابعة نموه النفسي واهتماماته ، بل نجد هذا الفرد ينفتح على الواقع الاجتماعي والسياسي المحيط به ، فاذا بمصيره يصبح جزءا من مصير بلد باكمله ، بمعنى ان قضيته الخاصة صارت تجد حلها في تحرر البلد ، ككل ، من براثن الاقطاع والاستعمار . ثم ها هو يوسف ادريس في روايته الاولى « قصة حب » ، يتخذ مسافة اقرب الى الواقع ، ملقيا ببطله في قلب معركة الكفاح والعمل الفدائي ضد جند الاستعمار الانجليزي ، ووسط الجماهير الكادحة ، الا انه ، وهو يركز على الملامح الثورية لبطله ، يكشف شيئا فشيئا عما هو انساني ، وحميمي ، وجزئي في مكوناته النفسية والفكرية : انه يقدم بطله كواحد منا ، يحب كشاب ، رغم المعارك ، ويهرب وسط المقابر لانه بلا تنظيم كبير يساند خطاه .

وبموازاة هذه الاعمال الروائية ، كان الشاعر عبدالوهاب البياتي قد ساهم بتحطيم القالب الخليلي للقصيدة ، وكل ما يعوق الشعر العربي عن ان يصبح الصوت الداخلي لشاعر يترجم ، بنبضات قلبه ، ما تراه عيناه وما يتفاعل في وجدانه . وبعد ان كانت تجربة كتابة القصيدة نوعا من التمرينات الذهنية ، وبعد ان كانت دفعات الشاعر واحساساته ، تلك الناجمة عن تحول المنظور او الافكار الى ايقاعات ، بعد ان كانت هذه الاحساسات تتجمد في قالب القصيدة الكلاسيكي ، ها نحن نراه يتخذ الطريق العكس : فالشكل ، وقاعدة البناء ، تصبح خطا داخليا ، دليلا يقود الشاعر الى اشعاع التجربة .

وكان **بدر شاكر السياب** في العراق ، و**صلاح عبدالصبور** في مصر يواصلان نفس العملية التي ادت ، في النهاية ، الى الثورة الحقيقية لا في الشعر وحده بل في الفكر العربي ككل ، لان القوالب ، ايا كان نوعها ، وسواء كانت في الشعر او في الرواية او في المسرحية ، اقول لان القوالب ، وهي وليدة اهتمامات جماعة انسانية تكونت في اطار مجتمعات نصف اقطاعية ، نصف استعمارية ، تنفتح على الفكر الاوربي بمفهومه المطلق (اي دون ان تدرك انه نتاج برجوازية صاعدة تبلغ اقصى درجات نموها) ، كانت — اعني هذه القوالب — اضيق من الواقع الذي اخذ يغلي بالثورات الكامنة ، وتتخلخل نظمه السياسية والاجتماعية نتيجة لعجز البرجوازية العربية عن دفع الواقع الى التطور ، ولظهور انماط انسانية جديدة ، تحمل افكارا اكثر تطورا ، وتعاني من رغبتها في تحطيم القيود المضروبة حولها .

(لقد كانت القوالب الكلاسيكية تجمد الفكر والانفعال والمشاعر في حيز اضيق من ذلك الذي تحتله في وجدان البشر وهي في صورتها التلقائية ولهذا كان تحطيمها عملا ثوريا بالدرجة الاولى . فهنا ينحل ، لاول مرة في تاريخ الفن والفكر العربيين ، ذلك التناقض بين الشكل الفني والمضمون الانساني : ذلك ان اغلب تصوراتنا عن الادب والفن ادت الى صياغة نظريات ، ثم قواعد للتعبير كادت تصل ، عند **عباس محمود العقاد** او عند **طه حسين** الى نوع من النزعات الاكاديمية المفرطة ، فهي قواعد ترجع التراكيب اللغوية الى العصور الوسطى مع اتجاه الى التأقلم بمقتضيات الواقع المعاصر ، ولذا بدت قريبة من حركة تنقية اللغات الاوربية التي شاعت في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ووجدت شكلها النهائي في « فن الشعر » عند « بوالو » . ولهذا كان **العقاد** يرفض

حركة التجديد في الشعر العربي ويرسل ما يصله وهو عضو بلجنة الشعر بالمجلس الاعلى للاداب والفنون ــ الى لجنة النثر موقعا بهذه الملاحظة : « **الى لجنة النثر للاختصاص** » ، كذلك كان طه حسين قد فقد القدرة على التمييز بين الوسيلة والغاية في عمليات الخلق الفني ، فاعطى للاداة ــ الوسيلة ــ الاهتمام الاول وهو ينقد ، على صفحات الاهرام ، الاعمال الاولى لنجيب محفوظ ويوسف السباعي وامين يوسف غراب ، وهو لم يفعل ذلك الا لايمان منه بان القواعد هي ، كالجوهر الثابت عند ارسطو ، ابنية ثابتة لا يطرا عليها تغيير مهما تطورت اشكال الحياة الانسانية .

واذا كان العقاد وطه حسين يمثلان ، على المستوى الرسمي ، قمة الفكر النظري في ادابنا ، فهما لم يضعا في اعتبارهما على الاطلاق تلك البديهية التي تقول ان التعبير نتاج حاجة داخلية عند كل انسان ، وانه اذا كان كل انسان لا يعبر الا عن بيئة ، واذا كانت كل بيئة هي بناء اجتماعي متكامل ، نستطيع ان نحدد مستواه في سلم التطور الانساني ككل ، فمن الطبيعي اذن ان تصاحب كل مرحلة تطور في البيئة حاجة ملحة « **لتوسيع** » قواعد التعبير ، اي حاجة جوهرية للبحث عن قواعد واشكال جديدة . وفي الطرف المقابل لفكرهما المتدرج بين النظرة الارسطية للواقع والنظرة الديكارتية لفهم جزيئاته ، كانت ثمة عملية تاريخية تحدث في حياتنا الاجتماعية ، في سوريا ، كما في العراق ، كما في مصر ، وهي تعبر ، اساسا ، عن احاسيس وافكار وتطلعات انسان جديد نادرا ما وجد نفسه في اعمال الاجيال الكلاسيكية ، ابتداء من العقاد وشكري وتيمور حتى الحكيم : فابن الفلاح الذي تلقى قسطا من التعليم ، ثم تفتح وجدانه على ما يحدث في عالمنا المعاصر ، انه يستدير لينظر الى واقعه ، فيجده متخلفا ، يئن تحت وطأة الفاقة والمرض ، ومع ثراء وجدانه بكل ما في الفكر الانساني من قيم ، يجد الدولة تعامله كموظف صغير ، كآلة ، ويجد اسرته تعامل كالسخرة تحت سياط السيد الاقطاعي . وفي المدينة يحدث الشيء نفسه : ان ابناء التجار الصغار والموظفين والعمال والحرفيين يكافحون من اجل ان يتعلموا ويدرسوا ، وعندما يكتسبون ارقى الخبرات ، وعندما تصبح لهم اهتمامات من تحدد كيانه الفكري بتحديه لمكتسبات ومعارف زميله الاوربي ، عندئذ يجد نفسه قد حبس في اطار ديوان حكومي ، بينما من يملكون القدرة على اتخاذ القرارات هم السادة اصحاب الاسهم الغالية في الشركات والبنوك او ابناء الارستقراطية الاقطاعية ممن تنحصر معاني الحياة الانسانية عندهم في الرقص والسهر والتنقل من غادة حسناء الى غادة اكثر جمالا .

ازاء واقع كهذا ، كان لابد للانسان الجديد ان يحطم القواعد التي استخدمت للتعبير عن انسان اخر ، لا يرى من واقعه سوى البيت والعمل وطاعة الرؤساء وقبول سيادة الاقطاعيين مؤمنا بان هذه هي الصورة الدائمة للحياة ، فاذا ما تناقضت ، اذا ما وجد من جانب السلطة مايهدد حريته ، اخذ يشكو من ظلم القدر ، او بدأ يحلل المشكلة على اساس اخلاقي : فالاقطاعي يظلم الفلاح لان جانب الشر في نفسه قد هزم جانب الخير ، والارستقراطيون يسلبونه انسانيته لان السماء ارادت لهم ان يفسقوا في الارض كي تذيقهم عذاب السعير .

وعند نقطة احتكاك المفهوم القديم للحياة (مفهوم يعكس قبول مجتمع في منتصف الطريق بين النمط الاقطاعي وبين النمط البرجوازي) بالمفهوم الجديد (وهو مفهوم لم تتحدد بعد صياغته الفكرية الا ان مشاعر الانسان الجديد تتجه نحوه تلقائيا) عند هذه النقطة ، كان لابد من حدوث هذا الصراع بين انصار الشعر الحديث وبين دعاة الكلاسيكية ــ الخليلية ، بين المبشرين بشكل روائي تذوب فيه اهتمامات الفرد في اهتمامات المجتمع وتطلعاته وبين المتشبثين بالرواية المبنية على « تيما » السيرة الذاتية ، بين المدافعين عن التطور الطبيعي وفن البورترية في التصوير (مدرسة احمد صبري ورواد الفن التشكيلي) وبين الذين يريدون تخطي المنظور بحثا عن احساسات لونية لم تستكشف بعد وعن خطوط تتجاوز ما تصطدم به العين لدى الرؤية السريعة المباشرة (المدرسة الحديثة ابتداء من رمسيس يونان وسمير رافع وفؤاد كامل حتى صلاح عبدالكريم وصلاح طاهر وجاذبية سرى وتحية حليم او رمسيس مرزوق في مجال اخر ، هو التصوير الفوتوغرافي القائم على اسس تعبيرية) .

الا ان ذلك الذي حدث مع بداية الخمسينات لم يستمر في خط واحد . ومع ان الواقع الاجتماعي نفسه في اكثر المناطق العربية تطورا ، اي في مصر والعراق وسوريا ثم الجزائر بعد ذلك ، قد اتجه ، ما دبا ، في طريق حل هذا التناقض ، بادئا بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر ، ومستمرا في التعبير عن رفضه للابنية الضيقة المتخلفة من اقطاعية وراسمالية تابعة وحتى برجوازية صغيرة ، وذلك في سلسلة من الثورات السياسية والاجتماعية تعاقبت في العراق وسوريا واليمن الديمقراطية الخ ، فالثورات التي حدثت في مجالات الفكر والفن قبل هذه الحركات التحررية لم تلق مصيرها المتوقع . فبعضها قد تحول الى فعل ميكانيكي يردد حركة واحدة على الدوام ، كما هو الحال في ادب الشبان الذين ظهروا عندنا في اعقاب حرب السويس في ١٩٥٦ ، والبعض الاخر قد انطوى على نفسه ، مكتفيا باطلاق بضع صرخات مكتومة ، كما هو الحال في الشعر العراقي او اللبناني بعد ذلك . لكن المذهل حقا ، هو ان تزدحم صحفنا ومجلاتنا ودور النشر عندنا بكتابات ودراسات نقدية تؤكد ، اغلبها ، اننا نكمل ثورة لا مثيل لها في ادابنا ونفوسنا ، واننا قد عثرنا ، في نهاية المطاف ، على الكتاب والفنانين الذين يقدمون ، ربما لاول مرة ، ادبا وفنا اشتراكيين ، وفي الوقت ذاته تطلع

ابصارنا الى هذا الجديد الذي تدفق فجأة في شرايين مجتمعنا بعد الثورة ، فلا نجد سوى النوايا الطيبة ، اعنى عشرات من كتاب القصة القصيرة يكتبون بلا تكنيك وبلا ايقاع وبلا انفعال ، أي بلا فن على الاطلاق ، ومع ذلك يحتفى بهم النقاد لمجرد انهم نادوا بحق الفلاح او العامل او المثقف الثوري في ان يطور حياته ؛ واعنى ايضا عشرات من الشعراء ينسخون ، مع « تنويعات » مختلفة ، نفس القصيدة التي كتبها البياتي او عبدالصبور او عبدالمعطي حجازي او نزار قباني أو أي شاعر ثوري بحق قبلهم بعشرة اعوام ، وفي ظروف مختلفة ، اهتمامات الانسان فيها ادنى بكثير من اهتمامات الوافدين الجدد في الحياة الادبية . وفيما عدا ثلاث واربع مسرحيات تتميز بالاصالة والثورية ، ظهرت اعمال مسرحية لا ترتكز على اية اسس درامية ولقيت ، في شتى مجالات الاعلام ، اصداء اوسع مما تلقاه اعمال برتولت بريشت او بيتر فايس. (وسأرجيء الى حديث اخر انتفاضة الشبان الذين ظهروا تحت شعار : جيل ٦٨ ، فهم يخطون الخطوة الاولى نحو تقديم مركب موضوع للوضعين السابقين) .

بماذا نفسر هذا التناقض ، التناقض بين غزارة الاعمال الفنية في مرحلة تتسم بالتخلف الاجتماعي والسياسي ، وتكاد تنعدم فيها الدراسات النظرية والنقدية التي تحدد ارتباط الفنان بواقعه ، وبين ضحالة القيم الفنية وانعدام الاصالة في مرحلة تتميز بالانتشار الكمي للاعمال الفنية والادبية مع تعدد واتساع الاتجاهات النقدية التي تصورت انها حددت نهائيا مفهوم الادب الاشتراكي وفسرت ما سمته تارة «بالواقعية الاشتراكية» وتارة « بالفن للحياة » ؟

هذه ، في اعتقادي ، اهم قضية ينبغي ان نطرحها اليوم ، بصدق وامانة وبصراحة ، فعلى مدى اسهامنا جميعا ، نحن الكتاب والفنانين العرب ، في تقديم تفسيرات موضوعية واضافات لها ، يتوقف مصير ادب وفن هذه المنطقة الحيوية من العالم المعاصر .

وفي تصوري ان هناك عوامل عديدة تسابقت كلها لتضع القضية في هذه الصورة المتناقضة ، منها ، على سبيل المثال ، رغبة بعض رواد الحركة الاشتراكية عندنا ، ممن يعملون اصلا في الحقل الادبي ويضطلعون بمسؤولية النقد ، في الاسراع ببلورة الفن الاشتراكي ، فاذا بهم يعملون على تجميع أقرب الكتاب والفنانين الى الفكر الاشتراكي ، تجميعا ميكانيكيا يضع الغاية مكان الوسيلة ، وقد ظنوا انهم ، بهذا « التكويم » الكمي سيصلون الى تغيير كيفي في الادب والفن ، وهي فكرة خاطئة من الناحية العلمية ، لا ن الفن ليس كظواهر الطبيعة ولا حتى كحركة المجتمع في تفاعلاتها وهي تجتاز عملية تحول من نظام الى نظام ، فالفن يرسم ، في الوجدان ، صورة لما سيصير اليه المجتمع وهو يتغير كيفيا في الوقت الذي تكون فيه العلاقات القائمة تبشر ، بالكاد ، بامكانية تغيير كمي .

اما العامل الثاني ، فهو تصور اي مجتمع عربي كانما سيكرر نفس عملية التطور التي سلكتها المجتمعات الاوربية . فاذا كانت اوربا قد انتقلت من النظم العبودية الى النظم الاقطاعية ، ثم من النظم الاقطاعية الى النظم الرأسمالية ، ثم تناقضت العلاقات المكونة للنظم الراسمالية كي تحتم صرورة الانتقال الى الاشتراكية ، اذا كانت المجتمعات الاوربية تقدم لنا سلسلة منظمة لهذا التطور ، فان الاوضاع في بلادنا العربية تختلف تماما : فلو اعتبرنا حملة نابليون ودخوله مصر بأفكاره البرلمانية ومطبعته ، هي لحظة اليقظة من العصور الوسطى العربية ، وبداية الوعي بوجود تكوينات انسانية اخرى ارقى ، وقابلة للتطور على الدوام ، تشعرنا بضرورة تغيير اوضاعنا وقبول هذا التحدي ، اقول لو اعتبرنا حملة نابليون هي أصطدام العقلية العربية (بمفاهيمها القبلية والاقطاعية وبغيبياتها وبميثولوجياتها) بالعقلية البرجوازية الاوربية ، فأن هذا الصدام قد ادى الى حدوث عملية تأريخية من نوع جديد انصهرت فيها البلاد العربية الاكثر تطورا (٦) (مصر ــ العراق ــ سوريا) .

لقد كانت اغلب البلاد العربية تدخل في نطاق مستعمرات الدولة العثمانية . واذا تناولنا كل بلد على حده ، سنجدها اقطاعيات من نوع خالص ، فكبار ملاك الاراضي ليسوا المصريين في مصر ولا السوريين في سوريا ولا العراقيين في العراق ، وانما هم الولاة العثمانيون ، وعندما دخل الاستعمار الفرنسي او الانجليزي احدى هذه البلاد ، كانت نفس الفئات الوطنية من تجار وصناع وشيوخ ازهر مستنيرين يشكلون الطرف المناقض للاستعمار ، اي ان افكارهم تشكل «نواة» حركة ثورية تمتد على صعيد البلد الواحد وتجد حلول المسألة القومية في التحرر من الاستعمار ، لكن أي نظام يمكننا ان تقيمه ؟ . . هنا تتداخل حلقات التطور الاجتماعي ، وتتشابك الابنية ، ففي اللحظة التي يفكر فيها الوطنيون في تحرير الارض والاتجاه الى الزراعة ، يكون النظام الاقطاعي قد تلاشى نهائيا من اوربا ، فاذا بهم في مواجهة مرحلة جديدة من التطور ، وبالتالي فعليهم ان يتخطوا عدة مراحل كي يقضوا على تخلفهم الاجتماعي .

انه وضع كاد يعجل بسرعة الانتقال من الاقطاع الى الرأسمالية ، لولا وجود معوقات فكرية ، ترسبت من عصور التخلف في القرون الوسطى ومن الافكار الغيبية ، ولان علم دراسة المجتمعات بصورته الموضوعية ، اي الاشتراكية العلمية ، لم يكن في تناول اي انسان وقتذاك ، فقد امتدت ، على سطح الوطن الواحد ، عدة ابنية اجتماعية ، فهنا اقطاع ، ويتاخم الاقطاع برجوازية وطنية ، ثم تنافسها برجوازية متحالفة مع الاستعمار ، وازاء هذا

كله كان الفكر العربي يفتقر الى قوة الدفع ، القــوة المستمدة من وحدته وانسجامه .

ففي مصر ، على سبيل المثال ، يقع محمد علي في تناقض لا مفر من الوقوع فيه منذ اللحظة التي فكر فيها في بناء دولة متكاملة في هذا البلد . فلكي يبنى دولته ، كان عليه ان يعيد تحديد وضعها وسط الصراعات الدولية، ومعنى ذلك ان عليه ان يخلق دولة قوية عسكريا ، متطورة فكريا ، ومن حوله ، كانت الدول الكبرى هي تلك التي حققت ثوراتها البرجوازية منذ زمن بعيد ، وفي قلبهــا يتصاعد ، يوما بعد يوم نمو الراسمالية في اتجاه السيطرة على الاسواق الخارجية ، اي بالدخول في المرحلـــة الاستعمارية. انها دول راسمالية متطورة ، فكيف يواجهها وهو يتربع على عرش بلد لم يخرج من غيبيات العصور الوسطى الا حديثا ، الارض فيها هي وحدة الانتـــاج الرئيسية ، ومن يتخذون القرارات ليسوا ابناء البلد ، بل المستعمرون العثمانيون ؟ . .

لقد ظن محمد علي انه يستطيع بناء الدولة بان تمتلك السلطة الحاكمة ، وهو على راسها ، الاراضـــي الزراعية كلها ، كما تصور انه يستطيع ان يستحوذ على خبرات الاوربيين العسكرية والثقافيــة والتكنولوجية والفنية بأن يستدعي اهمهم ، ليخلق منهم مستشارين له ، ثم يرسل ، عاما بعد عام ، عددا من اهل البلاد يتعلمون في الخارج ، وبهذا التــلاقح المســتمر بــين بلــده وبــين اوربا يقضي علــى التخلــف ، ويحقــق الدولة الكبرى ، ويصبح اقوى حاكم في شرق البحر الابيض .

الواقع أن احلام محمد علي ، وهي توضــع في التطبيق ، قد خلقت فئة جديدة من المفكرين الوطنيين ، فضلا عن انها ارست انواعا من المؤسسات عملت على ايجاد شكل من الممارسة العملية وضع فئات اجتماعية عديدة وجها لوجه مع حقائق العلم المادية ، بعد ان كانت هــذه الممارسة موكولة ، طوال قرون باكملها ، الى السحــرة والمشعوذين ، مثل « مدرسة الطب » التي كان يديرها العالم الفرنسي برتميلي كلوت (او كلوت بك كما نعرفه ونالف اسمه لوجود شارع يحمله في القاهرة) . وبموازاة ذلك ، كان المصريون الذين يفدون فى بعثات الى الخارج — وقد بدأ ارسال اولها عام ١٨٦٤ — كانت تتيح لاعضائها ان يقضوا اعواما باكملها في باريس ، وذلك في فترة تاريخية حافلة بالهزات السياسية والانقلابات العنيفة ، وخلالها تحتدم الصراعات الايديولوجية ، ويتوالى ظهور التيارات والمذاهب الفكرية والادبية ، فالطبيعية تجيء في اعقاب الرومانسية ، والرمزية تحل محل البارناسية ، والوضعية كما صاغها اوجست كونت تفسح الطريق لمراجعة تراث الانسانية من افكار وفنون ، وتفتش عن روح الشعوب في اساطيره وفنونه الشعبية ، والابحاث في نشأة اللغات وفقهها وتطورها تتابع على الدوام ، وعلى الدوام يحتك طلاب بعثاتنا بهذه الحركات ، فاذا بهم يقارنون بينهــا وبين ما تعكسه بيئاتهم الاصلية من افكار ، فيستشعرون التناقض حادا ، وتحتدم في نفوسهم الرغبة في بذل مجهود فكري لتخطي مستواهم .

ولم تكن القضية ، في نظر رفاعه رافع الطهطاوي او المويلحي بعد ذلك ، او غيرهما من ابناء هذه البعثات، هي قضية تخطي مستوى متخلف حضاريا بنقل افكار اوربا المعاصرة الى تربتنا والعمل على استنبات مكونات ذهنية مماثلة ، وانما القضية هي ان يجد هؤلاء ، وسط هذا الخليط المتضارب من المذاهب والنظم والفلسفات ، ما يشبع احتياجاتهم . ومن هنا تكونت هذه الظاهرة التي تصاحب نهضتنا الفكرية — اواخر القرن التاسع عشر حتى اللحظة التاليـــة : اعنى ظاهرة الفــكر الانتقائي ((L'électisme)) .

فالذين وصلوا اوربا عندما احتدم الصراع بين دعاة الاشتراكية الاولى ، أمثال سان سيمون وبلانكي وفوربيه، وبين دعاة العودة الى الفكر الارسطي والى الكلاسيكية ، لم يكن لديهم من الوعي ما يتيح لهم فهم روح العصر ولا الى اي مرحلة من مراحل التطور الانسان وصلت اوربا وقتذاك، فلان تكوينهم الفكري كان نتائج بيئة تقوم على الزراعة ولم تتغير فيها وحدة الانتاج منذ عهود الفراعنة الا تغييرا طفيفا، فقد ظنوا الفوارق بين مصر واوربا كالفوارق بين فتاة دميمة واخرى رائعة الجمال ، ولم يدخلوا في اعتبارهم ان الفكر الاحدث هو اكثر الافكار تطورا ، وان ما سبقته من افكار هي مقدمات له ، ولهذا تصوروا ان كتاب ومفكري القرن السادس عشر (مونتاني تلا) وان كتاب ومفكري القرن السابع عشر (ديكارت ولافونتن وراسين) ، هم في نفس المستوى الذي وجدوا عليه كتاب القرن الثامن عشر (روسو وديدرو) وكتاب القرن التاسع عشر (هوجو وتين وكونت) ، ونتيجة لذلك الموقف (موقف ارسطى ، بلا شك (٨)) طبقوا مبدأ : « من كل بستان زهرة » : انهم ينتقون من هذا الكاتب ما يوائم امزجتهم او ما يحل قضية مغلقة عليهم او مــا يساعدهم على ايجاد حل لقضية تطوير الفكر المصري كما تجول بوجدانهم — لا كما هي في حقيقة الامر — ونضرب مثلا لما حدث لشاعرنا **احمد شوقي** وهو يدرس بباريس : كانت هناك حركات عنيفة ، تتوالى جميعها لتتخذ مواقف جديدة تجاه التزمت الاكاديمي والقــوالب الكلاسيكيــة والتقاليد الجمالية التي شاعت منذ القرن السابع عشر ، وهي حركات ادت الى ظهور بودلير وسولي برودوم وفيرلين وارتوررانبو ، وغيرهم ممن عبروا عن الانسان الجديد في ذلك العصر ، فما الذي استرعى انتباه احمد شوقي من هذه الحركات ؟ . . لاشيء سوى الايقاع الجديد الذي جاء بــه فيكتور هوجو والذي سرعان ما تجمد ، ليصبح تقليدا عند لا مارتين ، وفيما عدا ذلك ارتد شــوقي الى العصـــور

الكلاسيكية ، وتوقف عند القرن السابع عشر ، عند لافونتين وهو يعطي الحيوان القدرة على ضرب الامثلة في الحكمة ، على نحو ما فعل ابن المقفع في كليله ودمنه ، وعند جان راسين وهو يعمل على احياء التراجيديا الاغريقية في شعره التمثيلي .

وهي مواقف ليست عسيرة التفسير . فاغلب ابناء البعثات الاولى كانوا من ابناء الفلاحين او ابناء شيوخ الازهر الذين انتقى منهم الوالي حاشيته واعوانه ، ولانهم ، في دراستهم الاولى ، لم يجدوا مكتسبات فكرية سوى تلك التي قدمها لهم الازهر ، فقد وجدوا انفسهم ، وهم في اوربا ، في موقف مشحون ، متوتر : فمن ناحية ، لديهم « تراث » كان مبرر وجودهم كمثقفين ، فهل يلقون به ؟ ـ ومن الناحية الاخرى ، تحيط بهم افكار جديدة ، فهل يتفرنسون ؟ هل يصبحون اوربيين شكلا ومضمونا ؟ ـ هذا مستحيل ، والاكثر استحالة ان نطالب ابناء مجتمع اقطاعي يخرج لتوه من العصور الوسطى ان يكون على وعي حقيقي بما يحدث في فترات استيقظت فيها الجماهير الاوربية على ثورتين ديمقراطيتين ، في ١٨٣٠ وفي ١٨٤٨ ، وها هي تتهيأ لثورات اعنف .

لم يكن امامهم سوى **الموقف التوفيقي** : انتقاء ما يبدو لهم واضحا ، ثم استخراج ما هو قريب الى التراث الذي تفتح عليه وجدانهم ، وتقديم مزيج نصف شرقي ، نصف غربي وهذا **الحل** الوسط يجيء مع حركة اخرى تحدث في القاهرة ابتداء من ١٨٥٠ : ، هي حركة احياء التراث العربي القديم (١٠) ، ذلك لان محمد علي ، بعد ان وطد نظامه ، اراد ان يجتذب اليه العالم العربي (وبعده العالم الاسلامي كله ، كي ينتزع الخلافة من الدولة العثمانية) ، فبدأ يوظف المطبعة التي اسسها في بولاق عام ١٨٢٢ لطبع المخطوطات القديمة ، من كتب الفقه والسنة والشريعة ، ومن مؤلفات المتكلمين ، ومن عيون الشعر العربي القديم ، ولا شك ان تدفق هذه الاعمال يؤدي الى طرح قضية التراث في مرحلة جديدة ، تتسم بالنزوع الى مجابهة العالم الاوربي .

وواضح ان حركة « انتقاء » ما يلائمنا من الفكر الاوربي وهي تسير بموازة حركة احياء التراث كانت تحدث في قلب نظام اجتماعي يتميز باحتكار الدولة الاقطاعي ، وهو نظام مختلف عن الاقطاع كما عرفته اوربا ، كما انه متخلف بقرنين من الزمن ، على الاقل ، عن ادنى النظم الاجتماعية في اوربا ، فكيف يمكن لهذا الفكر الجديد ، ان يحقق وجوده ويتفتح في هذه البيئة ، وهو ، مهما كان انتقائيا ، فانه طفرة كبيرة بالقياس لما يدور في اذهان الجماعات الانسانية العادية في عصر محمد علي ؟ ..

كلما وجد مفكر جديد نفسه وقد وضع حلولا لتطوير بيئة ، اصطدم بسياج الغيبيات والتخلف المحيط به ، فاذا به ينحرف من اقصى اليسار الى الوسط . ولان عملية تنظيم المثقفين ، اي ايجاد وضع اجتماعي لهم كانت تحدث في داخل دواوين الحكومة وحدها ، فقد اتسمت هذه المرحلة بطرد النزعة التعليمية لكل نزعات الفكر الثوري . ان رفاعه رافع الطهطاري يترك ابحاثه ليدير مدرسة للمترجمين ، هي مدرسة الالسن ، والمويلحي وبعده البارودي لا يستمدان قيمتهما من الطفرة التي احدثاها في ادبنا ، فالاول قد وضع نواة الفن الروائي والثاني قد حرر القصيدة العربية من الية الاداء الحرفي ، وانما يستمد كل واحد مكانته من وظيفته في الدولة .

وكلنا يعرف كيف تعامل الاسر العريقة ابناءها اذا ما ابدوا الرغبة في ممارسة فنون اخرى غير تلك التي تدخل في نطاق ديوان الحكومة . فالممثلون ، كالرسامين كالموسيقيين ، يعاملون كانهم « سواقط المجتمع » كما يقول الناس في لغتهم الدارجة . من يقبل ان يصبح ابنه « شخصاتي » يعمل على المسرح، حيث يحرم دخول المراة، فيما عدا العاهرات ؟. من يقبل ان يكون ابنه شاعرا ، ولا توجد وظيفة شاعر في الدولة ، واي اديب يتحول الى عاطل ؟.

ومهما كانت الظروف ، فقد حدث لحسن الحظ ، حدث اخر ، اضاف الى مثقفينا جماعة مختلفة ، لا تتقيد لا بتقاليد الاسر ولا تنتمي الى التراث السلفي ، انهم فئة المثقفين الذين هاجروا من لبنان وسوريا ، امثال فارس الشدياق والحداد وفرح انطون والقباني ، وغيرهم ، وخاصة مثقفي سوريا الذين تعرضوا لاضطهاد الدولة العثمانية بعد حملة ابراهيم باشا الشهيرة وترحيب السوريين به ، ففي قلب هذه الجماعة من المثقفين ولدت فنون حديثة كان من الحتم ان يتأخر ظهورها في مصر الى ان تنضج الطبقة البرجوازية ، لانها الفنون التي تعبر عن انتفاضة الفرد وتحرره من براثن الاقطاع ، وفي طليعتها فن الدراما ، ثم على ذلك الاهتمام بفكر معاصر للغاية ، متحرر من **النزعة التوفيقية** ، فكر يدرس داروين ونظريته في التطور ، كما يدرس الرومانسيين الالمان وعلى رأسهم شيلر ونيتشه وهيجل ، ثم يقدم فن الرواية ، بترجمة قمم دستويفسكي وبلزاك وزولا وصفوة كتاب اوربا في القرن التاسع عشر .

ولا يعنينا هنا ان نؤرخ لمرحلة النهضة ، وانما ما يعنينا هو ان نؤكد هذه الحقيقة : كل هذه الافكار قد اورثت ردود فعل عنيفة لدى الاجيال الجديدة ، ولان ظروف الواقع لم تكن تسمح بانتقال الفكر الى الناس ، كيما يصبح سلوكا ، فقد انحبس الفكر الجديد في دائرة جماعة ضيقة من المثقفين ، ظلت تمارسه ، وبمقارنتها بينه وبين واقعنا ، تطرح قضايا جديدة علينا بالمرة . ويكفي ان نضرب مثلا بالخط الذي سلكه **سلامة موسى** وهو يتطور ويطور مثقفينا معه ، بادئا من نيتشه وشوبنهاور ، لينتهي الى ماركس وبرناردشو وفرويد .

لقد خلقت هذه الافكار اهتمامات لا تلقى صداها في الواقع ، ومع ذلك فهي تظل اسئلة حائرة بلا جواب ، وطالما اعتنقتها فئات معينة، فلابد ان تحدث في الواقع حركة تعبر عنها . وهي دائرة تغلق ، وبجوارها تنفتح دوائر عديدة ، تنفتح كل منها لتغلق ثانية .

فالفكر الاشتراكي العلمي قد دخل حياتنا ابتداء من ١٩٠٥ ، عندما ظهرت مجلة « الجامعة » لفرح انطون . لكن من دخل معه في حوار منذ ذلك الوقت ؟ .. لا احد ، وقد وجب عليه ان ينتظر ، في اطار دائرته المغلقة ، حتى ظهور جماعات من السياسيين تربط المجتمع بالفكر ، وتبحث في مكوناته الاجتماعية ، وتهتدي الى قيمة العمل ، وذلك ابتداء من ١٩٢٤ . ولا يكفي ان يظهر زعيم ديموقراطي ، وطني ، متطور ، كمحمد فريد (اول من اسس نقابات العمال) حتى تصبح لدينا حركة اشتراكية ، فقد كان على هذه الحركة ان تنتظر حتى تنمو طبقة التجار والصناع والمثقفين ، مشكلة كيان برجوازية وطنية تريد ان تنشيء الصناعات على المستوى القومي ، وتعجل بالتطور ، وتفتح البلد على حركة العالم .

لقد كانت ثورة ١٩١٩ هي اول تعبير عن هذه التناقضات ، ومع ذلك فهذه الثورة الوطنية تحدث وفي العالم تنتصر ثورة اشتراكية ، اي ان البرجوازية الوطنية تستقر على مستوى الواقع في الوقت الذي تهب علينا فيه رياح الفكر الاشتراكي . ومرة اخرى تتداخل حلقات التطور ، مرة اخرى يصبح الفكر اسبق من الواقع ، ويعاني المفكرون من تناقض فكرهم مع حركة واقعهم .

ومنذ ١٩١٩ والى ثورة ١٩٥٢ وهناك عمليات لاقحام الفكر المتطور على عمليات التعبير الادبي والفني دون ان تمر اشكال التعبير نفسها بعمليات التطور التي ينبغي ان تمر بها ، فاذا بنا امام فكر تقدمي يقدم في صيغة ادب اقطاعي ، يمحي فيه الحس بايقاع الزمن المعاصر ، ويتحول فيه المضمون الى مناقشات او الى بورتريهات لنماذج بشرية تقدم ساكنة ، بلا تفاعل مع واقعها ، تماما كالصور الفنية التي يرسمها لابروير في القرن السابع عشر . وهذا التناقض لا يزال سمة ادابنا . وفنوننا . لكن : الا يمكننا ان نستخلص صورة لحصاد تلك المرحلة ؟

حقا ، لقد كان حصاد تلك المراحل هو تحرير الفرد من عمومية التفكير ومن الافكار القبلية ، اولا باتخاذ **المنهج الديكارتي** ركيزة للبحث والتمحيص، والى **طه حسين** يرجع الفضل في تحويل العقل العربي الى هذا الاتجاه . وقوام المنهج هو الشك في جميع الاحكام التي تشيع حول ظاهرة ما ، سواء كانت احكام العامة او اراء الباحثين او ما خلفه لنا السلف من تراث ، ثم البدء بتحليل الظاهرة وردها الى نقطة الصفر ، الى ابسط عناصرها الاولية ، اي العنصر الذي لا يقبل التحليل ولا التجزئة ، وبعد ذلك اعادة تكوين الظاهرة بتجميع عناصرها ، عنصرا عنصرا ، حتى تصل ، في نهاية المطاف ، الى الشكل المركب لها ، ذلك الذي تتخذه الظاهرة وهي تمارس وجودها .

ان قيمة هذا المنهج هو وضع كل فرد في موقف يجد نفسه فيه وقد اتخذ مسافة من كل ظاهرة فلا شيء حوله ينسجم مع الكل ، في اتساق ابدي ، كما هو الحال في فكريات العصور الوسطى ، بل تنفتت كتلة الافكار العامة، اي ـ بعبارة اجتماعية وسياسية ـ يتفتت البناء الاقطاعي الذي يعكس ، في وجدان كل واحد منا ، صورة منسجمة، ثابتة ، نتصورها لا تتغير منذ الابد ، للحياة وللمجتمع ولوضع الانسان في هذا الاطار المتماسك . وعندما تتفتت هذه الكتلة الصماء ، فعندئذ تتواكب الظواهر قابلة كلها، للتحليل ، وكل تتطلب منا ان نعيد النظر اليها . فاذا اضفنا الى المنهج الديكارتي تلك النظرة الرينانية لتطور الاداب واللغة والعقائد والاساطير ، فعند هذا الحد نكون قد وضعنا ايدينا على اوليات مفهوم التطور للمجتمع وللفكر الانساني : فاي جماعة انسانية تبدأ بالتعبير عن وجودها بتحديد صورة غامضة ، وثنية ، اسطورية ، لما يحيط بها من عوالم غامضة ، انها تفسر الخليقة باساطير تدور حول زواج السماء والارض وانجابهما الكائن الادمي ، وتفسر النشاط النفسي بالقاء مكوناته الى الخارج ، وبتجسيدها في صورة كائنات الهية متصارعة ، بعضها يمثل قوى الحب ، وبعضها يمثل قوى الخير ، وبعضها لا هم له سوى تحطيم القوتين السابقتين ، لانه اله الشر ، وهكذا تتعدد القوى التي تحرك الانسان . ثم من هذا الفكر الوثني تنتقل الجماعات الانسانية الى فكر اخر ، يقوم على الاحتفاء بمصادر الحياة : بالرقص للمطر لانه يجيء بالماء فيمنح النبات حياة ، وبالغناء للنبات كي ينمو وللانسان مع كل دورة من دورات حياته ، الاحتفاء به اذا ما ظهر للوجود . واذا تهيأ للانجاب ، بالزواج ، او اذا عاد منتصرا من قتال ، او اذا احتفى بمناسبة ما ، وهذه الاشكال التلقائية تتطور لتصبح معتقدات ، ثم تتحول الى اداب ، ثم تصب مرة اخرى في فكر جماعات اخرى خالقة بذلك عالما باكمله من الرؤى والافكار .

ان دراسة الاداب والفنون على اساس انها عمليات تطوير لحاجات بدات تلقائية في فولكلور الشعوب هي اهم ما جاء به تين . وعندما طبق طه حسين هذا المنهج في كتابه الثوري **« الشعر الجاهلي »** امكن القول باننا في بداية ثورة تنقلنا الى الفكر المعاصر .

ولان الواقع لم يقدم الفئات الاجتماعية التي تحتم ميلاد هذا الفكر ، وترفعه الى درجة الضرورة ، فقد ارتد طه حسين الى الموقف التوفيقي . وكذلك فعل العقاد بعده ببضع سنوات ، فمن دعوة الى الشعر الجديد ، ها هو يريد ان يثبت ، بكل قواه ، ان الشعر العربي قد قدم ما عجزت عنه المذاهب الاوربية الحديثة .

وسواء تتلمذت الاجيال التالية على سلامة موسى ،

او طه حسين ، او العقاد ، فقد كان يعوزها الاحســـاس بفاعليتها ، بان لها وظيفة في المجتمع ، ولانها كانت تحس، بوجدانها ثم بتحليلها الاجتماعي العلمي، بان افكارها تفيض، وبان الواقع اسن ، وضيق ، وبانها ، هي وفئات المجتمع الجديدة (التي ظهرت على اثر نجاح الثورات البرجوازية في اعقاب الحرب العالمية الاولى) تحمل وحدها الطاقـــة الكافية لتطوير هذا المجتمع ، فقد كان لابد من ثورة اخرى لاطلاق هذه الطاقات .

غير ان هذا الفكر المتطور لم يعمل على صياغة نظرية تواقع الفئات الاجتماعية الجديدة ، فالى الان لم توضع اية دراسة علمية لتكوينات الفلاحين المختلفة ، رغم انهم يمثلون الاغلبية ، كما انه عزز اسطورة تفوق الاجنبي على العربي ، ولم يثبت ان الاوربي قد اجتاز ، مثلنا ، نفـس المراحل التي اجتزناها ، والمسألة هي مسألة تطور ، لكل هذا لم تبدأ عمليات الابداع الفني عندنا من الضرورة . من رغبة الفلاح في الانشاء بنجاح عمله عندما يجنـــي محصوله ، فيقيم الموالد والاعياد ، ومن رغبة العامل في التعبير عن شكواه وانينه وتطلعه الى ان يكون انسانا لا الة، وحتى ما تعاقب من اعمال ثورية ، كانت لغة التعبير فيها متخلفة عن مضمونها ، وبذلك كانت الى الادب التعليمي او الخطابي اقرب .

لكن لماذا حدث كل ذلك ؟ .

لاننا لم نضع انفسنا في قلب العملية التاريخية التي حدثت في اواخر القرن التاسع عشر وحتى النصف الثاني من قرننا العشرين ، والتي تدور كلها حول ضرورة اكمال الثورة الرومانسية .

لكن ما هو حقا المقصود بهذا التعبير : « اكمال الثورة الرومانسية » ؟

ليس المقصود به هو العمل على تطوير ذلك المذهب الذي اعلن مولده رسميا في ٢١ فبراير ١٨٣٠ عندما حقق فيكتور هوجو نجاحا ساحقا باول عرض لمسرحيته الشهيرة: « ارناني » Hernani . صحيح ان هوجو كـان نقطة البدء لثورة في الادب والفن العالميين لم تكمل لحد الآن، الا ان مفهومه للمذهب الرومانسي كان قاصرا على التعبير عن مرحلة معينة من تطور الادب الفرنسي يناهض فيهـا الفكر مفاهيم عصر الاصلاح La Restaurahiom وذلك باعطاء الاولوية للدفعة الشعورية لدى الفنـان ، وبتحويل ادوات التعبير الى وسائل تقود الى غاية ابعد ، هي ان يحقق ، في عملـــه الفنـي ، دقائق احساساته ، وانطباعاته عن الواقع ، ورؤياه لما يراه ولما يستشعره . فالسماح بان تنتهي الجملة ، في القصيدة ، بعد عدة ابيات، بعد ان كانت القواعد الكلاسيكية تحتم اكمال الجملة في البيت الواحد ، او عند شطره محددة بعدد من المقاطع ، (وهو ما يسمى بعناق البيت للبيت الاخر مع اسـتمرار المعنى كانما الابيات المتوالية جملة واحدة يؤديها الشاعر مع التوقف ليلتقط انفاسه بعد كل مقطع ، ويعبر عنـه الفرنسيون بتعبير L'enjambemenr) ، وكذلك بالتحرر من حتمية التراكيب اللغوية التي لا تعتبر الجملة سليمة الا اذا اشتملت على فعل ، فالشاعر هنا يسـمح لمجموعة افكاره بان تتداعى بلا رابطة منطقية ، لان الانسان هو الهارموني الشائع في الشحنة الشعورية نفسها ، هذا بالاضافة الى عديد من انواع السماح ، وكلها تؤدي الى هذه النتيجة : ان يستطيع الشاعر ان يحول ما في نفسه الى ايقاعات ، الى نغم له طابع التلقائية .

مثل هذا الاتجاه يطلق حرية الفرد ويسـمح لـه بكامل التعبير عن ذاته ، فهو خطوة اولى نحو الوعي الحقيقي بالواقع ، وهي هنا عملية لا تتم الا من خلال تحطيم القوالب القديمة للشعر . والثورية هنا مطلقة ، لان الشكل الفني ليس رداء ترتديه الافكا ر، بل هو الافكار نفسها ، انـه ممارستنا العملية للحديث عن انفسنا للغير ، ولابداء ارائنا عن الغير لهم ، وللتطلع والحلم والسخط والتردد والاقدام، انه حريتنا .

وفي الثلث الاول من القرن التاسع عشـر ، كانـت ظروف الدول الاوربية المتطورة اجتماعيا (اي تلك التي دخلت في مرحلة الثورة الصناعية ، وبدأ اقتصادها يرتكز على الاسواق الخارجية ،) تحتم اتجاه الادب نحو هـذا المنطلق . فالمدن الكبرى تتكون ، وهي ظاهرة جديدة بالمرة، تحفل بايقاعات حياة لم يعبر عنها انسان من قبـــل ، فالضجيج ، وانماط المعمار المعقدة ، وانتشار المقاهي ، واتساع المصانع وانتشارها كما ، والآله وهي تتطور على الدوام ، وزحف السكك الحديدية على واقـــع الناس ، وعملية الانتقال الدائمة من الريف الى المدينة بحثا عـن عمل ، والازمات والاضرابات والانتفاضات التي تنتشر يوما بعد يوم ، ثم ــ وهو الاهم ــ ظهور انماط من البشر لم يكن لهم كيان محدد في العصور السابقة (وبالتالي لم تسمـع الاداب السابقة اصواتهم) ، ومع ذلك فحجمهم اخذ في الاتساع ، وطاقتهم تصبح عصب الحيـاة في المجتمـع الراسمالي : انهم البروليتاريا . وبين البروليتاريا وبـين الطبقة البرجوازية الحاكمة، كانت الهوامش تتعدد، ففئات عديدة من المثقفين تبدأ بدراسة دور هذه الفئات الجديدة، الكادحة ، وتنزع الى التعبير عنها ، وبعضها يخلط بينهـا وبين سائر طبقات الشعب ، كالحرفيين وصغار الموظفـين والعديد من التكوينات النابعة من البرجوازية الصغيرة ، والبعض الاخر ، باسم **الديمقراطية** او بالعودة الى نظريـة **التعاقد الاجتماعي** ، يجعل منها وقودا لانقلاباته السياسية وركيزة له عندما يتهيأ للصعود الى السلطة .

وايا كان الوضع ، فهذه الطبقة الجديدة هي التكوين الاجتماعي المميز للقرن التاسع عشر . وعندما تطـرح المسألة على مستوى قضايا الادب والفن ، فعندئذ يواجهنا هذا السؤال : اذا كان كل انسان ، في اي مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي ، وفي اي بناء حيـــاتي ، ينزع ــ من ناحية ــ الى « التنفيس » عن الضغوط التي تعوق نموه ،

ومن ناحية اخرى ، يؤكد قدرته على ان يتطور ، اي على ان يتجاوز وضعه ، اي ـ في كلمة ـ على ان يكون انسانا ، بالتعبير عن تطلعاته الى الغد وعن سخطه وضيقه بما يجمده في الحاضر ، اليس من الضروري ان يظهر ادب وفن جديدان ينبعان من هذ الطبقة الاجتماعية الجديدة؟.

وهو سؤال لا يجد له اجابة مباشرة . صحيح ان هناك امثلة يقدمها التاريخ للفترات التي كانت فيها الجماعات الانسانية وهي في دور تكوينها تنشيء لها الاداب والفنون المعبرة عنها ، ففي سباق ابناء العصور الوسطى على انشاء المدن ، او البورج (Bourg أو Burg).

واثناء خوضهم الحروب العديدة للقضاء على القبائل المتنقلة الباحثة عن الاستيطان في اي مكان امن ، ولذا تتهيأ للانقضاض عليهم ، ظهرت الملاحم والسير الشعبية واشكال من الشعر انتزعت اوزانها من الرقصات الجماعية في الاعياد وموالد القديسين ومسرحيات مرتجلة تسخر من سلطة السادة الاقطاعيين ، وهي انواع فنية مهدت للطفرة الكبيرة التي حدثت في عصر النهضة . لكن الصحيح ايضا ان هذه الاشكال قد ظهرت في عصر لم تكن فيه طبقات اخرى تناقض هذه الطبقة النامية ، بل لم يكن فيه مجتمع واحد مستقر ، ومن هنا كانت تلك الملاحم وتلك الاشعار تعبيرا عن مجتمع باكمله في مرحلة التكوين ، وحتى بعد ان نجح الفلاحون في التحرر من اسر السادة الاقطاعيين ، وكونوا نواة راسمال عن طريق التجارة واعمال السمسرة وبالانتقال من اقطاعية الى اخرى ، بعد ان تكونت المدن ، وهي قلعة البرجوازية ، لم يكن يملك حق التعبير عن هذا الشكل الجديد سوى الفرد البرجوازي نفسه ، ولذا كانت حركة تجديد الشعر في عصر النهضة ، وهذه الحرية في التعبير التي وصل اليها شاعر مثل رونسار Ronsard هي الصياغة الوحيدة الممكنة في ذلك الوقت .

اما الان ، في عصر فيه الصراع قد اخذ يحتدم بين من يريدون تجميد اوضاع الحياة في القرن التاسع على ما هي عليه (كبار الراسماليين واتباعهم من المثقفين الذين وصلوا الى مناصب في الدولة) وبين من ينادون بحق الحياة لمن يعمل ، ويريدون ان تكون الطاقة الانتاجية هي معيار الكسب ، في عصر كهذا لا مفر من وجود عدة اشكال للتعبير الفني .

اقول « عدة اشكال » ولا اقول شكلين كما يفعل البعض على سبيل التبسيط . فهناك شكل محدد الملامح ، هو ما يسمى بالادب والفن الاكاديميين ، وهو ينزع الى الايهام بانه الشكل الوحيد للتعبير بانه «المثال» و «النموذج الاعلى» ، وان سائر الاشكال الاخرى هي محاولة للوصول الى ما يتميز به من دقة وكمال . وهو يعود بنا الى نظرية « الانسان الواحد ، الثابت ، في كل مكان وزمان » ، تلك النظرية التي تظهر في كافة عهود الاستقرار السياسي للدول الكبرى ، في اليونان في اوج عظمتها ، كما في فرنسا في عصر الملك الشمس ، عصر لويس الرابع عشر . وهنا نعود مرة اخرى الى الفكر القائم على الاقيسة : فهناك عدة قواعد للبيان وللبلاغة ، وادوات ثابتة للاستفهام والتعجب ، وجمل محددة للتعليل والاضافة ، الى اخر هذه القيود التي يفرضها الاكاديميون .

وهنا يتضح لنا الى اي حد تعتبر الثورة الرومانسية ، بتحطيمها لهذه القواعد الاكاديمية ، عملا سياسيا . الا انها ، كما قلت ، مجرد نقطة انطلاق ، وشارة بدء لسلسلة من الثورات ، تعاقبت ، تارة باسم البرناسية وتارة باسم الرمزية ، ثم بعد ذلك باسم المستقبلية ثم باسم السريالية او باسم الطليعة .

ولم يقتصر ذلك على الشعر . ففي الفنون التشكيلية تحدث نفس الانتفاضة . وازاء حركة الحياة الجديدة في المدن ، بشوارعها ومبانيها وازدحامها ، وبتعدد الانماط البشرية فيها ، وبظهور العمال وفتيات المصانع وبنزوح الريفيات الى العاصمة بحثا عن العمل في مصنع او في مقهى او في بيت ، وبنزول المراة الى العمل ، كان الجيل الجديد من الرسامين يرى منظورا جديدا لم تسجله لوحة رسام . كيف يمكنه اذن ان يتبع القواعد الاكاديمية التي تحتم رسم المراة من خلال موضوع اسطوري ، وتتعسف في قاعدة انتقاء الالوان ، فهي تستمد فلسفة اللون من رؤيتها العينية للعالم ، فالقريب (Forgrawrd) يمثل الالوان الارضية الخالصة كالبني والاصفر والبعيد يمثل الالوان السماوية وحتى في المناظر البانورامية لا يقبل الاكاديميون ان يكون الشارع او المقهى او مداخن المصانع من موضوعات التصوير ، فهي « سوقية » في نظرهم ، لانها تمثل الواقع اليومي ، ولابد ان يتجه الفن الى السمو .

ولا تندهش اذا وجدنا رسامين ، امثال مانيه Manet ثم بيسارو Pissaro يتركون الاكاديميات ، ومراسم الاساتذة الكلاسيكيين ، ليعلنوا عن استقلالهم ، ولكي يصلوا الى توليد احساسهم الحقيقي لما طرأ على مجتمعاتهم ، يتجهون الى المدن ، يرسمون ايقاع حركتها ، ومداخن مصانعها ، ثم الى السكك الحديدية ، ثم الى بسطاء الناس . فالريفيات اللائي يستحممن في الانهار يصبحن موضوع لوحات مونيه الاولى ، (وبعده رنوار) ، تلك التي احدثت صدمة للاكاديميين ، ففي « الغذاء على العشب مثلا » ، يقدم « مانيه » موضوع المراة العارية من خلال لوحة فيها الزوج والصديق (او العشيق لا ادري) يرتديان ملابسهما كاملة ، بل احدهما لا زال يرتدي قبعته ، بينما تجلس في مواجهته امراة عارية تماما ، تتناول الغذاء على العشب في حديقة بجوار السين ، وفي الخلفية نجد شابة عارية هي الاخرى ، تستحم .

وليست قيمة اللوحة في العرى ، بل في انزال موضوع

مقدس الى الارض ، فبعزوف مانيه عن الميثولوجيا وباتجاهه الى الواقع المعاصر يخطو الخطوة الاولى نحو تكسير القواعد الاكاديمية . الا انها خطوة تتبعها افكار جديدة تعطى – في مجال اللون – الاولوية للانفعال ، فنحن نرى الاشياء مشربة بالضوء ، فلماذا لا نرسم الازرق وهو يتم بالابيض في مقدمة اللوحة ؟ . . لماذا لا نرسم سماء وردية أو قرمزية طالما هي تبدو لنا كذلك في الشفق ؟ . .

ان هذه الثورة التي اعلنها الرسامون الجدد قد وجدت في مذهب التأثيرية Impressionsme الصياغة الاولى ، ثم مع تعقد بناء المصانع ، وتطور الآله ، اتجهت الفنون نحو معاصرة هذه المرئيات ، تارة بتصوير هذه الاشكال الجديدة من خلال انفعال الرسام بها ، وهو ما نادى به مارينتي Marinetti مؤسس مذهب المستقبلية Futarisme وتارة يريد الرسامون تحويل الصورة الذهبية التي ترسمها خطوط هذا المنظور الجديد الى مجرد علاقات بين كتل وخطوط وفراغ ، مثلما تطورت اللغات من الصورة الى الخط المجرد (مثال : تحول الهيروغليفية وهي لغة عمادها الصور وعلاقاتها الى رموز تختزن معاني الصور في شكل دوائر وخطوط اي مجردات) وهذا ما حدث في الفن التكعيبي ، حتى نصل الى مركب موضوع من التأثيرية والتكعيبية عند الفنان الفرنسي فرنان ليجيه .

وبموازاة ذلك ، كانت الموسيقى تتجه هي الاخرى الى الايقاعات الخالصة لدى الشعوب ، بادئة من الريف الروسي عند الستة الكبار ، لتنتمي الى تجارب علمية ، تقوم – عند الموسيقار المجري الكبير بيلا بارتوك (Béle Bartok)- – على استخراج جوهر اللحن الفولكلوري وأعادة بناء الموسيقى انطلاقا من هذه « الموتيفات » الشعبية وارتكازا على النظام النغمي العالمي (Système tonal)

وبالمثل ، يتجه الكاتب المسرحي الالماني الكبير برتولت بريشت(١) Bertolt Brecht الى اشكال المسرح الفولكلوري ، من كورس ، واقنعة ، ورواة سيرة (على نحو ما يفعل رواة المقاهي عندنا وهم يسردون بطولات ابي زيد الهلالي او عنترة) ويدرس قابلية رجل الشارع للتعبير الدرامي ، ويستخلص من كل هذا نظرية لمسرح يعبر عن حركة الواقع المعاصر ويحدد وضع الانسان الجديد في سياقها ، هي نظرية : « المسرح الملحمي » .

وفي الشعر ، يتجه ايلوار في فرنسا ونيكولاس جيلين في كوبا ، الى المواويل الريفية والاشكال الشعبية للاغاني ، ومنها يستمدون موتيفات يبنون على اساسها قصائد من نوع لم تعرفه الاداب الى الآن .

والامثلة كثيرة ، غير انها تشير ، في مجموعها ، الى رغبة في اقتحام مجاهل في حياة الانسان المعاصر لم تصل اليها الفنون من قبل .

يبدو الآن واضحا ان جميع هذه الحركات كانت تعمل ، وهي تحطم القوالب القديمة في الفنون وفي الادب ، الى تفجيرات جزيئات من الواقع الانساني ظلت ، قرونا باكملها ، كامنة ، لم يستكشفها مخلوق ، ولم تدخل في نطاق اية تجربة فنية . فالاداب والفنون كانت تجعل موضوعاتها محصورة في حياة الملوك والابطال خلال العصور الكلاسيكية ، ابتداء من الاغريق حتى مسرح راسين ، اي ان حق التعبير لا يمنح الا للسادة . فاذا حدث وتحدث الخدم او العبيد ، فنحن ازاء كوميديا باكملها : نحن امام « زجاناريل » الخادم الذكي الذي يرسم كل الخطط لسيده في مسرحيات موليير ، ونحن امام اركلان الصعلوك ، ابن البرجوازية الصغيرة الذي يسعى ، بعد نجاح خدم السادة الاقطاعيين في التحول الى تجار ، ثم سيطرتهم على عصب الانتاج في أوربا ، اقول اركلان الذي يسعى الى ان يزيح سيده من طريقه ليحل محله .

لكن الانسان البسيط ، الحرفي في القرن الثامن عشر ، والعامل والفلاح الصغير في القرن التاسع عشر ، ما الذي يمكن ان يقوله وهو لم يتعلم ، ولم يعطه مجتمعه حق الكلمة ؟

ومع ذلك ، فهاهم طليعة المفكرين والفنانين ، من هوجو وبودلير حتى رانبو ، انهم يرون صورة الغد من خلال بسطاء الناس هؤلاء ، والى جانبهم يجيء اخرون ليخلقوا فنا جديدا بالمرة ، هو وحده القادر على احتواء حركة الواقع الجديد ، الحركة اليومية لا الافعال الخارقة ولا البطولات ولا سير العظماء ، انه الفن الذي يضع ابناء الفئات الاجتماعية المختلفة في علاقة ، ويربطهم بمجرى تاريخ واحد ، ويحيطهم بشتى المواقف التي تحدد مصيرهم في المجتمع الواحد : انه فن الرواية . وليس من قبيل الصدفة الا تنشأ الرواية الا في القرن التاسع عشر ، وليس من قبيل الصدفة ان نجد الروائيين الكبار ، وعلى راسهم بلزاك ، لا يكتفون بشخصية فرد واحد ، يتبعونها حتى قمة ازماتها ، كما كان الحال في مسرح القرن السابع عشر ، وانما يريدون احتضان مجتمع باكمله ، وهذا ما يفسر العنوان الذي اختاره بلزاك لسلسلة من رواياته الرئيسية : « الكوميديا الانسانية »

ان ابسط استقراء لهذه التحولات في ادب وفن القرن التاسع عشر تنتهي بنا الى استخلاص هذا القانون: في مختلف المجتمعات السابقة (عبودية ثم اقطاعية ثم راسمالية) كانت حركة الفكر تنبع من الطبقة الصاعدة ، ومع ذلك فهي تتحدث باسم الانسانية كلها ، اي باسم المستوى الاعلى لتطور الآداب والفنون . فذوبان الفرد في مصير الجماعة . وارتباط مصير الجماعة بقوى القدر والسماء ، ثم الثورة على هذه المعتقدات القبيلية واعلان افلاس فولكلور القبيلة (كما تجسده ميثولوجيا آلهة الاولمب وتفسير نشأة الكون ووضع الانسان من خلالها)

وتأكيد متطلبات الحياة الجديدة ، وهي تقوم على ارساء اسس القانون المدني ، واشاعة الحد الادنى من حياة ترتكز على ارادتنا ، كل هذا وراء الدافع لكتابة « الاورستيات » لرائد الدراما في العالم كله : اسخيلوس.

الا ان اورست لا يشير الى الانسان العادي في اثينا او في اي بلد يوناني ، فهو النموذج الاعلى للانسان ، انه المثل الذي يضرب للانسانية عموما ، وما كان يمكن للفن الا ان يعبر عن هذا الحيز من اهتمامات الجماعة ، لسبب بسيط هو ان الاغلبية لم تكن تدخل في عداد المواطنين ، اغلبهم اجانب او برابرة ، تحولوا الى عبيد ، وهم يقومون بدور الالة : مجرد طاقة تحرك الطواحين وتحرث الارض وتجدف جماعة لتدفع السفن الشراعية الى اختراق البحار وتحقيق التجارة الخارجية . وهؤلاء ليس لهم صوت ، لان ليس لهم كلمة في مجتمعهم .

وبالمثل يمر العالم ، خلال العصور الوسطى ، بانماط لمجتمعات لاحق فيها للكلمة الا للبارونات والكونتات والملوك والفرسان الذين يحمون النظم الاقطاعية ، ولهذا لا نجد محورا للاداب وللفنون سوى بطولات تلك الصفوة المميزة ، وكل ملاحم العصور الوسطى ، كاغاني البطولة Chansons de gestes او اغاني رولان لا تعكس من الحياة الانسانية سوى « افعال » الابطال . انها لا تكشف الا عن مثالية اعمالهم ، جاعلة منهم ، هم ايضا ، نماذج للكمال تقدم الى الانسانية كلها . اما حياتهم كبشر عاديين ، حياتهم وهم يمارسون وجودهم اليومي ، فهذا جانب يستهجنه واضعو نظريات الادب والنقاد ومؤلفو فنون الشعر . لدرجة ان الجماليات وقواعد التعبير التي وضعت منذ نشأة القوميات ، ابتداء من القرن الخامس عشر ؟ والتي صاحبت تمركز الاقطاع ، ثم تحالفه مع طبقة التجار والصناع الصاعدة ، ثم ثورة الطبقة الجديدة الراسمالية على الاقطاع ، كانت كل تلك الجماليات وكل تلك القواعد تحتم الايدور الموضوع حول الحياة اليومية ، وتحرم تصور الاشكال الشائهة او القبح (كأنما الجمال هو ان ننقل الجمال وليس الجمال هو التعبير الجميل) والاخطر من هذا انها وضعت قواعد للحيز الزمني والمكاني لكل نوع فني ، فهناك — مثلا — نظرية الازمنة القومية التي ظل يتناقلها منظرو الادب وواضعو قواعد الدراما والرواية والشعر . وفي نظرهم لا يكون الفن فنا الا اذا انتخب من حياة البشر اللحظات المشحونة بالاهتمامات المصيرية ومواقف البطولة او الصدام بازمات ، فما هو خارق ، وماهو فائق للطبيعة يصبح موضوع الفن .

وحتى عندما نشأ فن بانورامي بالضرورة ، كالرواية، مهمته توسيع وتفتيت المكان كي ينزل الانسان من مستوى البطولة المثالية الى الشارع . لم يكف المنظرون عن المناداة بضرورة وجود بطل يكون محور الرواية .

ثم فجاة تتغير الرياح . فمع المد الثوري ، في ١٨٣٠ ، ثم في ١٨٤٨ ، ثم في ١٨٧٠ ، نلمح خطا تصاعديا يرتسم في الجهة المضادة : في الجانب المناقض للنظم الرسمية السائدة ، لبطولة الفرد البرجوازي ولحتميات الجماليات وقواعد التعبير التي تحصر الفنان في حيز الازمنة القوية (Temps Forts) وحدها . فالملايين التي تعمل في المصانع تفيق على وجودها ، وكل فرد يريد ان ينتزع نفسه من عموميه وضعه ، من النظرة اليه كجزء من كتلة(الا تسمى الكتل الجماهيرية؟ Masses Populaires انه يحقق ثورة مزدوجة : فمن ناحية يريد لوجدانه ان يعي فرديته كما وعاها من قبل انسان القرن السادس عشر ، ويريد ان يفهم الظواهر حوله بتجريدها من التقاليد كما كان يفعل ديكارت في القرن السابع عشر ، ومن ناحية اخرى يرى ان فرديته لا تتحقق الا بتماسك الكتلة التي ينتمي اليها ، حتى اذا حققت هدفها ، اي ان يكون الانتاج لمن ينتجون ارتفع مستوى هذا الفرد العمومي الوجود الى مستوى الانسان ، وتلاشى ، من الناحية المضادة ، وجود انسان اخر ، مختلف ، هو البرجوازي الذي يستغله ويعلن عن انه وحده صاحب الحق في ان يقول كلمته تجاه مصير المجتمع . وبالتالي فهو وحده محور الاداب والفنون .

انها حركة تجد اول حل لتناقضاتها مع الثورة الاشتراكية في ١٩١٧ في روسيا ، ثم في ظهور جمهورية فايمار بعد ذلك بالمانيا ، غير انها حركة سرعان ما تحبس في دائرة ضيقة : سميت تارة بالستار الحديدي ، وتارة بنقيض العالم الحر . ولا يعنينا هنا الجانب السياسي في الموضوع ، بل الذي يعنينا هو هذه الحقيقة التي ننساها دائما : منذ وعي الجماهير ، في شتى انحاء العالم بوجودها ، وبدورها التاريخي ، والاداب والفنون تتجه الى التعبير عن هذا الكيان الجديد . الا ان اول من يعبرون عن هذا الكيان الجديد لم يكونوا بالضرورة هم العمال ، وانما فئة المثقفين الذين يتفاعلون بما يمدهم به واقعهم .

ومنذ القرن التاسع عشر والى الآن والواقع يمدنا بهذه التغييرات : اتساع في اهتمامات الفرد العادي ، فبعد ان كان البيت او العمل او العلاقة بالمراة هي محور حياة الفرد ، تحطمت الاسوار حوله ، بادئة بظهور وسائل جديدة ، اليه ، تصله بشتى بلاد العالم ، كالقطار ثم الطائرة او السفينة البخارية ، وبعد ذلك تجيء وسائل اخرى ، تنقل اليه العالم وهو جالس في بيته ، كالراديو ثم التليفزيون ، وبالمثل تجزيء السينما المكان وتحلله الى اقصى حد ، ومع هذه التجزئة وهذا التحليل تفتت كتلة العواطف ، فتنتثر انفعالاتنا وتخلق منها نسيجا هارمونيا يعطينا ، الصورة ، ننسى الحالة الوجدانية التي كنا نستشعرها ونحن نستمع الى مقطوعة موسيقية . انها اهتمامات تؤدي الى توسيع حس الانسان بوجوده ،

فبعد ان كان يتصور نفسه فردا مميزا ، اقصى حدود العالم هي الحدود التي تفصل بيئته عما يتاخمها ، هاهو يجد وجدانه ممتلئا بهموم الانسان في كل مكان على هذه الارض . وبما لا يكترث في البداية ، لكن مهما اتخذ من مواقف ، فالعالم يحاصره : ان كان في احد البلدان المتحررة حديثا ، فالاستعمار ـ جديدا كان ام قديما ـ يحاصره اقتصاديا ويتآمر على كيانه ويحاول ان يخنق صوته (بتخريب انطلاقاته الثقافية) ، فاذا بابسط حدث يومي يبدو مشربا بموقف بلده تجاه الاستعمار . الايعاني ماديا، وقد يتشاجر مع زوجته ، لان الاسعار ترتفع ، وهي لا ترتفع الانتيجة للحصار الاقتصادي ؟ .

يقول الفنان الكبير المسرحي الالماني ارفين بيسكاتور
(Erwin Piscator).

« لكي يكسب الحمال قوت يومه عليه ان يتعلم السياسة الدولية » .

ومن هنا لم تعد السياسة اهتمام المتخصص المحترف ، بل هي جزء من مكونات الفرد العادي . ونفس الوضع يعيشه الطلبه والمثقفون والفئات الثورية في اوربا الغربية ، كما يعيشه المثقفون والطلبة ايضا ، بالاضافة الى الامريكيين الملونين في الولايات المتحدة . ذلك اننا في عصر انفتح فيه وجدان كل فرد ، في اي مكان ، مهما كانت اهتماماته ، على العالم ، واصبحت فيه صورة العالم هي صورة انسانية واحدة ، الانسانية بمفهومها المطلق الذي نستشعره لاول مرة في تاريخ النوع البشري، انسانية محتواها هم الاغلبية التي تنتج وتفكر وتناضل من اجل تحرير كل كيان بشري من الاستغلال والاستعمار، وفي مواجهتها اقلية بلا امتياز ، لاتملك سوى القنبلة والصواريخ لفرض وجودها ، ومهيأة لمغامرة قد تقودها الى الموت ، الا انها وهي تنتحر تصر على ان تقول : « علي وعلى اعدائي » . انها لازالت تهدد كل منطقة بانقلابات رجعية تشدها الى عصور ما قبل هذه الانسانية المطلقة ، ولازالت تلوح بخطر الحرب ، ولازالت تستخدم ارقى مكتسبات العلم لتعزيز قواعدها وللقتل بالجملة .

الا انها ، مهما كانت الاوضاع ، اصبحت تميز الاقلية . وهذا هو التحول العظيم في عصرنا . وفي مجال الادب والفن . ها هي الاوضاع تنعكس : فاصحاب الامتياز هم الملايين العاملة والمفكرة والمناضلة من اجل غد فيه كلمة انسانية تتحقق لاول مرة . ان اهتماماتهم هي التي يريد الجميع ان يسمعوها وقد تحولت الى كلمات ، وانفعالاتهم وحركتهم وبطولاتهم اليومية هي ما يتوق كل انسان ليراه مجسدا في لوحة او في فيلم او في قطعة من النحت ، وافراحهم واحزانهم ورقصاتهم هي ما يشكل مادة الغناء والرقص الحديث .

ما مكان الفرد العربي وسط هذه الاهتمامات ؟

الى اي مدى يقترب من هذا المفهوم للانسانية الجديدة ؟ .. ثم كيف نعطي للذين لم يكن لهم حق الكلمة ، لانهم ، في عصور الاقطاع والاستعمار والتخلف، لم يتعلموا ، كانوا اميين ومن الذين سقطوا في سلم الحياة الرسمية ، كيف نعطيهم القدرة على ان يتحدثوا ويعبروا عن وجودهم ؟ .

هذه هي المهام التي تطرح على الاديب والفنان في وطننا العربي . ولكي نصل الى الجواب القاطع ، يصبح من الضروري ان نقوم بعمل علمي كبير ، هو ان نتجه الى الجوانب التي لم تستكشف بعد في حياة الملايين ، طريقتهم في تصور الوجود والانسان ، وسلوكهم التلقائي عندما يعبرون عن انفسهم بوسائل بدائية ، بالرقصات على ايقاع تصفيق الايدي والطبول ، وبالغناء في ليالي القمر في الحقول ، وبالشكوى في مواويلهم وهم يجرون السفن او يحرثون الارض او يرفعون الاثقال او يصعدون على صقالة يبنون المساكن الانيقة والعمارات العملاقة بينما يسكنون الجحور .

ان دراسة هذه الجوانب ضرورية اذا اردنا ان نبدأ من حيث يتكون وعي هؤلاء بالحياة ، ومن حيث يقفون، والا اتينا لهم بفنون واداب تبدو كالبضائع المستوردة ، لانها لا تجيب على احتياجاتهم الوجدانية والفكرية . ولكي ندرس هذه المجالات ، لابد حقا من التحليل المادي ، اي بالعالم ، باستخدام الاقيسة الحديثة لمعرفة الايقاعات في الرقصات الشعبية والمواويل وشتى اشكال الغناء الشعبي ، وبالنفاذ الى المكونات التي ادت الى صياغة الواقع في صورة حكايات شعبية واساطير ، ثم تفريغ هذه الحكايات والاساطير من تفسيراتها الغيبية بشدها الى تربة الواقع . وعندما نستخدم تكنيك الفنون الحديثة ، كالسينما مثلا ، علينا ان ندرس كيف نحصل على حركات كاميرات تستمد من ايقاع حياتنا ، فربما لا نشعر بوجودنا من ضلال الايقاعات العنيفة ، القصيرة والقائمة على التوتر Suspense التي تميزت بها السينما الهوليودية ، وربما امكننا ، من خلال عملية البحث هذه ، ان نضيف جديدا الى كل هذه الفنون على مستوى العالم ، ويكفي ان نضع في اعتبارنا هذا المثال : في العامين الماضيين ، ظل الفيلم المصري « المومياء » الذي اخرجه الفنان شادي عبدالسلام يتجول من مهرجان عالمي الى مهرجان عالمي اخر ، وفي كل مرة يحصل على جائزة تضعه جنبا الى جنب مع مخرجين عالميين كبار ، امثال برجمان وبازوليني ، ولم تكن للفيلم مزايا اخرى سوى هذه الاصالة السابقة من استخدام حركات كاميرا لم يستخدمها مخرج عالمي اخر ، لانها نابعة من احساس بالبيئة ، وبما يتميز به ايقاعها .

نعم ، انها عملية معقـــدة ، وهي تتطلب منا ان نتجه ، بكل قوانا ، الى « التجريب » بمفهومه العلمي ، مرتكزين على ما وصلنا اليه من رؤية اشتراكية علميـــة للتاريخ ، وواعين بدور كل فرد في بناء الانسانية الجديدة. وهو عمل يتطلب ثورة في وسائل التعبير : فعلى مستوى اللغة ، اصبحت وســائل التعبير التقليدية ، وايضـــا مفرداتنا اللغوية ، اضيق من واقعنا ، وحولنا يتناقــل الناس حاليا الفاظا جديدة ومصطلحات نجمت عـــن دخول التكنولوجيا في كل ميدان ، فاجهزة الاتصـــال بكافة انواعها قد خلقت كلمات لم تشتمل عليها قواميسنا، وكذلك الشارع ، وعلينا ان نعمل على تصفية ما هو شائع منها وقابل للتداول الى مستوى لغة التعبير الادبي ، كما فعل اللغويون في عصر ظهور القوميات ، عنـــدما وصـــفوا قاعـــدة : « الاســـتعمال هو القـــاعدة »

وعلى مستوى التعبير بالصـــورة ، قدمت لنـــا الاعمال السينمائية والتليفزيونية حسا جديدا بدقائـق المرئيات ، وابتداء من هذا الحس الجديد علينا ان نخلق لغة تعبر عن وجودنا .

ان الثورة تبدأ بتحطيم كافة القوالب التي كانت تعكس وجدان الفرد في عصور الاقطاع والاســـتعمار ولا يوجد مجال هنا لكي نقول : ((الشكل في هذا العمل صفاته هي...والمضمون في هذا العمل صفاته هي...)) فهذا تصور ميكانيكي ، لانه لايوجد انفصال بين الشكل والمضمون ، فالتعبير هو ممارسة عملية ، كمـا قلت ، والممارسة هي حق الفرد في تحقيق ذاته ، وهذه الذات هي نتاج انعكاسات البيئة في وجـدانه وذوبان هـذه الانعكاسات بمشاعره وانفعالاته وافكاره ثم انصهار هذا كله مع مكتسباته الثقافية . وكلما استطاع الانسان ان يجد التعبير الحقيقي عن نفسه ، فهو يتجاوز ذاتـه ، وما الانسانية الا هذا الصراع الطويل من اجل ان تجاوز ذواتنا الى مرحلة اكثر تطورا .

ــ مجلة الطليعة (القاهرة) ــ العدد الاول ــ يناير ١٩٦٥ .

(١) راجع دراستنا : « الادب والفن في مرحلة التحول الاشتراكي »

(٢) راجع دراساتنا الآتية عن بريشت :

١ ــ التعبيرية وبريشت : مجلة الشهر ــ نوفمبر ١٩٥٨ .

٢ ــ المسرح السياسي وبريشت ــ مجلة الشهر ــ يناير ١٩٥٩ .

٣ ــ الواقعية الملحمية في مسرح بريشت : مجلة المسرح ــ فبراير ١٩٦٤ .

في سبيل الغنى الفني للواقعية

بقلم يا. السبرج

ترجمة وتلخيص. حياة شراره

تتعدى المناقشات الحادة التي جرت في الوقت الاخير حول الواقعية حدود الاهتمام العلمي للاختصاصيين. انها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالقضايا الاجتماعية الملحة التي يطرحها العصر امامنا .

يرتبط فهم الواقعية ولا سيما الواقعية الروسية النقدية في القرن التاسع عشر بمفهوم الصدق والديمقراطية والايمان بالانسان والشعب والتصوير البطولي للواقع والمشاركة القوية في النضال الاجتماعي والعقيدة السامية.

ليس بمستطاع اعدائنا الفكريين انكار صفات الواقعية المذكورة ولهذا السبب بالذات يحاولون «كشف» شيء عتيق في تقاليد الواقعية الكلاسيكية باعتبارها لا تصلح ابدا للفن المعاصر .

تعتبر الواقعية الكلاسيكية بالنسبة للفنان السوفياتي منبعا لا ينضب للمتع الوجدانية الحية ، فالتراث الثقافي عامل قوي للتأثير على الحياة الروحية المعاصرة . ويحدد جرتسن في مقال « الهواية في العلم » علاقة الانتجلنسيا الروسية التقدمية بثقافة الماضي كما يلي « ... اذا نظرنا باستمرار الى التراث وجدنا كل مرة جانبا جديدا فيه واضفنا الى ادراكنا مجددا كل التجربة التي مر بها . وعندما نعي الماضي بصور كاملة يتضح لنا الحاضر وحتى ينكشف لنا معنى المستقبل ، فنحن ننظر الى الخلف ونسير الى الامام » .

ان دراسة التقاليد الواقعية العظيمة والاطلاع على التجديد في تطور ابداع الكتاب مسترشدين بطريقة الواقعية الاشتراكية هو شيء جوهري للممارسة الفنية في ادبنا ولبناء كل ثقافتنا .

فكيف تجري هذه الدراسة وما الاتجاه المناسب لها ؟

– ٢ –

ان تاريخ انتصار الواقعية هو تاريخ الاحاطة الفنية العميقة المتعددة الجوانب بالواقع والفهم الصادق الواعي للقوى المحركة فيه – مع الارتباط الوثيق بالتحرر من الاوهام الكثيرة والتصوير الشامل المتعدد الجوانب للحياة الواقعية . ان المذهب الواقعي باستيعابه احسن تقاليد الماضي والاتجاهات الادبية المعاصرة له قد قدم اكتشافات عميقه وافية للواقع . وهكذا ساعدت على سبيل المثال الرومانتيكية الثورية على تطوير تيارات النثر الواقعي .

اصبحت الواقعية الطريقة السائدة في الادب التقدمي في القرن التاسع عشر وانتقلت هذه المواقع التقدمية في الادب والفن إلى الواقعية الاشتراكية في القرن العشرين . وقد طرأت تطورات عميقة ومعقدة على الواقعية وتعرضت لتغيرات متناقضة فاضافة للمكاسب الاستاتيكية التي حصلت عليها فقد عانت من خسائر استاتيكية ايضا .

يرتبط مفهوم الحقيقة الحياتية بالواقعية ارتباطا وثيقا بيد انهما غير متجانسين . ان بعض العلماء من انصار الدراسة التاريخية المحسوسة للواقعية يحملون هذه الكلمة معنى مزدوجا . فمن جهة يتكلمون عن الواقعية باعتبارها ظاهرة تاريخية محسوسة ومن جهة اخرى يعتبرونها مرادفا للصدق وبهذا المعنى ينسبون «الواقعية» حتى الى الفن البدائي مثلا .

اليس من الافضل عندئذ لتجنب متابعة الاصطلاحات ان نتحدث عن الصدق بدلا من الواقعية عندما نعني بالصدق الفن الحقيقي لمختلف الاتجاهات ؟ ومع هذا فهناك شيء اهم ، فالمفهوم المذكور اعلاه غير قائم – على الاقل في شكله « الظاهري » – على تحميل كلمة « الواقعية » معنى مزدوجا . فهو يرى في الفن مجرد طريقة واحدة ويحاول ان يضم اليها كل مظاهر الفن من المجتمع البدائي حتى الوقت الحاضر . وهذا ما تدل عليه « مقالات في الاستاتيكا الماركسية – اللنينية » التي صدرت في نهاية عام ١٩٥٦ عن اكاديمية الفنانين في الاتحاد السوفياتي . ويبدو هنا هذا المفهوم جليا بشكل خاص فقد جاء في هذه المقالات ما يلي : « يوجد فن وطريقة واحدة كاملة القيمة هي الواقعية » . وعلى هذا الاساس ننسب حتى الفن البيزنطي الى الواقعية الذي يجب ان نميز فيه « الاساس الواقعي » من « النظام » الذي يحمل بشكل رئيسي طابعا شرطيا والتذكير « بالتقاليد الوطنية الواقعية للفن القوطي في مدن العصور الوسطى » .

ان مفهوم تقسيم ظواهر الفن على نظير المادية والمثالية – الى الواقعية واللاواقعية يبدو عاجزا تماما عن تفسير هذه الظواهر مثل الرومانتيكية الالمانية والانطباعية الفرنسية التي تنسب « بمجموعها » الى الواقعية أو ضدها .

وجد ويوجد بالتأكيد اتجاه ادبي يعادي الواقعية ويشوه الصورة الحقيقية للواقع – مثل الروايات المعادية للعدمية في الادب الروسي لسنوات الستينيات وادب اللا معقول الحديث والفن التجريدي – فجميعها تقف بشكل عام على هامش الفن .

فاذا وجد مذهب معادٍ للواقعية باعتباره ظاهرة سلبية رجعية فمما لاشك فيه ان هناك الى جانب الواقعية في الفن اتجاهات قدمت مساهمة كبيرة في التطور الفني للانسانية . فلا يجوز على سبيل المثال أن ننسب انطباعية جانكوروف – على ضعفها بالمقارنة مع واقعية فلوبير – الى الاتجاه المعادي للواقعية بالاضافة الى ان المفهوم السابق يتطلب مطابقة مع الانطباعية الفوتوغرافية الحديثة أو الشكلية المعاصرة أو ابداع كافكا.

فاذا عنينا بمفهوم « اللا واقعية » ممثلي الرسم التجريدي الحديث جميعهم واولئك الفنانين السوفيت ذوي الاتجاهات الطبيعية القوية في لوحاتهم الابداعية ، فاننا نحصل على صورة مشوهة لهذين الاتجاهين اللذين ترفضهما الواقعية الاشتراكية .

الشيء الجوهري ان هذا المفهوم يبالغ في اهمية اللاواقعية في تطور الفن . فمثلا يعتبر الناقد ف . س . كامينوف في « مقالات حول الفن » ان « تاريخ الفن والادب لا يتعدى صراعا بين اتجاهين اساسيين هما الواقعية والتيارات المعادية لها » . وهكذا يعتبر الناقد التيارات اللا واقعية التي تقع في الحقيقة على هامش الفن اتجاها ادبيا رئيسيا .

لا يساعدنا المعنى الواسع لمفهوم « اللاواقعية » على التحديد الدقيق لجوهر التيارات الفنية المعادية للواقعية، بل على العكس يجردها من خصائصها ويمزج بينها وبين التيارات الاخرى – كالرومانتيكية مثلا – التي تملك علاقة وتأثيرا معقدا بالواقعية . وبصورة عامة يساعد هذا المفهوم للغاية على التفكير النظري المجرد ويتجنب بسهولة فائقة وبدون اي تحليل جدي المؤلفات الفنية الحقيقية

وخصائص الحركة الادبية التاريخية . وقد تكلم م . ف . الباتوف بحق وبسخرية عميقة في مؤتمر الفنانين الاخير عن هذا التفكير النظري المجرد .

يرتبط هذا المفهوم ايضا بالنقل الميكانيكي لتطور الفلسفة الطبيعي الى مجال الفن ، اذ تجري مقابلة مبسطة بين الواقعية والمادية ، بين اللا واقعية والمثالية وهذا المفهوم يعتبر تقصي الجانب الفلسفي في الادب لا محتواه وشكله ، شيئا مهما .

هناك تأثير متبادل لاشك فيه بين الادب والفلسفة يتخذ اشكالا مختلفة في كل مرحلة تاريخية وفي كل تيار وعند كل كاتب . لقد اتخذ البحث الفلسفي مثلا ، في ابداع جرتسن الفني تجسيدا حقيقيا . ان ميل تورجنيف في سنوات الستين نحو فلسفة شوبنهور اظهر تأثيرا بارزا على عدد من مؤلفاته وكانت في تناقض جوهري مع الاتجاه الرئيسي لابداع كاتب « الاباء والبنون » .

ومع هذا فان تحليل المؤلفات الفنية من وجهة نظر علاقتها بالصراع الفلسفي لحقبة تاريخية معينة لايوضح امام النظرية الادبية خصائص طرق البحث الرئيسية . ان اعطاء الاهمية الاولى لمعنى هذه او تلك من المؤلفات الفنية بالنسبة لعلاقتها بالتيارات الفلسفية المعاصرة يؤدي حتما الى تجريد اتجاهات فنية بكاملها تهمنا تقاليدها الفنية من خصائصها . يجب ان ينظر لاراء الكاتب بارتباطها مع ابداعه كله لا على اساس اقواله بالنسبة للمواضيع الفلسفية .

ان هذه الطريقة التي تسعى لايجاد مفتاح فلسفي واحد لمظاهر ادبية متباينة تستعمل مبدأ من التصنيف يقود الى نسيان سمات اشكال الادب الفني ولا سيما بعض المؤلفات .

وهكذا كتب على سبيل المثال م . ليفشيتس في محاضرته عن مذهب المودبرنيزم في مجلة « الاديب الموسكوفي » عام ١٩٥٦ حيث اضفى مفهوم «المودبرنيزم» على تيارات فنية متعددة من الانطباعية الى الفن التجريدي المعاصر .

ويتعين علينا انطلاقا من هذه النظرة الى الادب أن ننسب قطبين بارزين مثل بلوك وكافكا الى مفهوم « المودبرنيزم » غير المحدد . ان هذه الطريقة تؤدي الى عدم تقدير خصائص الفن وتشويه الجوهر الفكري والروحي لكثير من المذاهب الفنية . وبهذا الاسلوب تنطمس احيانا الجوانب التقدمية القوية في النتاجات الفنية . ان المودبرنيزم من وجهة النظر هذه لا يضع امامه مهمة تصوير الواقع .

تتطلب طبعا مسألة الصور الفانتازية في الادب الواقعي دراسة خاصة ولاسيما في الوقت الراهن لا لان النقاد البورجوازيين ينحون باللوم على الواقعية ويتهمونها « بالفوتوغرافية » فحسب ، بل لان الدعوة الى الفانتازيا وضرورة التصور تخفى رغبة « تشويه » التراث الواقعي الكلاسيكي وعدم تقييمه .

نجد في صورة فتيات ساخيس لهوفمان الرومانتيكي الرائع رمزا يعكس التناقضات الاجتماعية الحادة والبريق الظاهري للوضع الاجتماعي الذي يسيطر على عقول الناس . ولكن كيف يصور هوفمان ويفهم ذلك العالم الذي يحدده ويصفه هذا الرمز ؟

طبعا ان ماهية فانتازيا هوفمان ليست في الساحرين الفاتنين الذين يقومون باعمال عجيبة مختلفة ومع ذلك فهذا العالم الغريب الرائع هو الذي يوحى لنا فكرة ان الواقع الذي لا مراء فيه يكمن في « اعماق النفس الخفية » وفي « التنبؤات المقدسة » والكآبة الحالمة والايمان بما يبدو للعقل مستحيلا ولا يمكن تصديقه .

ان هذه الفانتازيا الرومانتيكية الذاتية التي ترتاب بقيمة الواقع الموضوعية تختلف نوعيا عن فانتازيا بلزاك التي يستخدمها كأداة لتصوير العالم الموضوعي تصويرا واقعيا .

كان تشر نيشفسكي على حق عندما كتب في « مقالات الفترة الجوجولية للادب الروسي » قائلا : (لا يوجد اي تشابه بين هوفمان وجوجول فالاول يتخيل ويخترع مغامرات فانتازية من الحياة الالمانية البحته ، اما الثاني فيعيد سرد الاساطير الروسية مثل « فيّ » والنكت المعروفة) .

عندما نقرأ قصص جوجول التي تلعب فيها الفانتازيا دورا كبيرا نراها في الاساس تعكس العقائد والاساطير القديمة أي تختلف اختلافا كاملا عن صور هوفمان الفانتازية التي ترى من خلالها خيال الكاتب اللطيف المتقلب .

ان دراسة ابداع الاديب الواقعي او اي مؤلف واقعي يمكن ان يكون مثمرا اذا درس ارتباطه بالواقعية كطريقة فنية مقرونة بضوء تطورها التاريخي . فهذه الطريقة وحدها تقودنا الى فهم اهمية وقيمة التيارات الواقعية وغيرها من الاتجاهات الادبية واعطائنا فكرة واضحة عن تطور الادب .

ان قضية التقاليد والتجديد في الواقعية يمكن دراستها في الواقع فقط كعملية تاريخية معقدة ومتناقضة ومتطورة . وسنوضح هذه العملية المعقدة على اساس الادب الواقعي في القرن التاسع عشر ثم ننتقل الى الواقعية الاشتراكية .

— ٢ —

واصل الادب التقدمي الحديث الذي ينتمي الى الواقعية الاشتراكية أو يتأثر بها تطوير أحسن تقاليد وصفات الادبين الكلاسيكي والحديث . انه يعكس التطور المتعدد الجوانب للانسان التقدمي والبشرية في عصرنا . وقد اغنى الادب التقدمي القيم الفنية الفكرية وادخل شيئا جديدا في تطور الفن . ويمكننا ان نسوق مثلا على ذلك كتاب « المحطة الذرية » لها دور لاكسنيس الذي يعتبر حدثا كبيرا في الفن الحديث .

تكفي قراءة مقال الناقد البورجوازي جـ . ل . روكفيل الذي نشر في احدى المجلات الامريكية لتقتنع بالكراهية الوحشية التي يكنها ايديولوجيو البورجوازية الامريكية تجاه التطور الروحي للشعب الايسلندي الذي لا يطيق وجود احتلال اجنبي في بلاده لان الافكار الماركسية والاشتراكية تسيطر على افكاره ومشاعره .

نلمس تجديد الكاتب على الرغم من تعقيد التقاليد الادبية والالوان المتناقضة . يظهر النسيج الفني للكتاب وتصريحات المؤلف في هذا الصدد دور الفلكور الكبير في ابداعه . وترتبط التقاليد البطولية للقبيلة الايسلندية بتصوير المجرى الحياتي العفوي وشخصيات الناس الشجعان المرتبطين في الوقت نفسه بالنظام الروحي البطرياركي ولذلك فهم يناقشون ما يمس الاخرين ولكنهم لا يتحدثون عن عواطفهم وانفسهم .

ومن الضروري ان نشير هنا الى ان الكاتب لم يكن قادرا على وصف « الناس المستقلين » في القرية الايسلندية بهذا الشكل الملموس لولا وجود تقاليد واقعية تصور الحياة الفلاحية في الادب العالمي للقرن التاسع عشر .

اما ما يتعلق بالنغمة الجدلية لبعض ملاحظات لاكسنيس بالنسبة لتقاليد الواقعية في القرن التاسع عشر فمبعثها الحماسي الذي نعرفه جيدا اذا ما قارناها ببعض خطب ماياكوفسكي . وعلينا ان نشير الى ان لاكسنيس لا يصور الفلاحين الايسلنديين بنفس الادوات الفنية التي استخدمها بلزاك وتولستوي وهما مثل بقية الواقعيين العظام في القرن التاسع عشر غير مسؤولين عن الطبيعية و « الواقعية الفوتواعرافية » التي يقف ضدها لاكسنيس عن حق .

ومن جهة اخرى فمن الواضح ان سمات الفانتزيا والابتعاد عن الواقع الحياتي لم تكن غريبة على واقعية القرن التاسع عشر ويكفي ان نذكر اسماء بلزاك وشورين في هذا الخصوص . لقد ظهرت هذه السمات عند بعض الواقعيين المعاصرين بشكل جديد حيث تلعب قضية الخصائص الوطنية وطريق الاديب الواقعي والتقاليد الوطنية دورا كبيرا .

ان الاستيعاب العميق للتقاليد الكلاسيكية واعادة صناعتها في ادب الواقعية الاشتراكية يظهر بشكل بارز في ابداع شولوخوف . وبفضل التجديد القوي الذي يتصف به هذا الكاتب اصبح « معادلا » في الواقع للكتاب الكلاسيكيين . فعندما نقراه نقتنع بفهمه العميق الذي لا ينضب للحياة .

ان مسألة التقاليد والتجديد في ابداع شولوخوف تحتاج لتحليل علمي مستقل ، ويمكننا التطرق في المقال الحالي لبعض جوانب هذه القضية الكبيرة معتمدين على قصة « الارض البكر حرثناها » التي تصور الانسان العادي .

تجري دائما المقارنة بين ابداع شولوخوف وليف تولستوي . وهناك في الواقع رابطة بين شولوخوف ومؤلف « الحرب والسلام » لا في « الدون الهاديء » بل في « الارض البكر حرثناها » من حيث الملحمية والصور الجبارة التي تنقل قوة الطبيعة والحياة الشعبية والشعور الهاديء الحكيم نحوها .

يبدو هذا التقارب احيانا اكثر فاكثر . فلو تذكرنا كلمات ايفان آرجانوف « نحن الشعب نعيش احيانا على مهل واحيانا نسير بخطوات » انها تحمل معنى كبيرا وتعبر في الجزء الثاني من الرواية لا عن نكرة هذا الكلخوزي الذاتية ، بل عن شالي وغيره من الكولخوزيين الذين « يسيرون بخطوات » ولا يقومون « بطفرات » كما يفعل ناجولنوف ودافيدون .

لا يمكننا عندئذ أن نعمل مقارنة بين تصوير الشعب عند شولوخوف وتولستوي ؟ فالشعب في تصوير تولستوي يشبه بدرجة كبيرة آرجانوف الذي «يسير بخطوات» . ولنتذكر كلمات القسم الختامي من « آناكارنينا » التي تحدثنا عن القوة الهادئة للشعب الذي يستطيع ان يتحمل اقسى التجارب الحياتية . الا يمكننا عندئذ القول ان ارجانوف شبيه في كثير من الاشياء بفلاحي تولستوي على الرغم من انه يعيش اسرع منهم ؟ ولكن مثل هذه المقارنات ان دلت على شيء فانما تدل على دراسة بدائية مجردة غير قائمة على البحث التاريخي الملموس للحياة الروسية وتحليل الادب الروسي .

ان ابداع شولوخوف وطبيعة استيعابه للتقاليد الكلاسيكية لا يمكن فهمهما فهما صحيحا دون معرفة الخطوط الرئيسية لتطور الواقعية الروسية التي تعكس بصدق حياة روسيا .

يثق تولستوي ثقة عميقة بالحركة العفوية للحياة الشعبية البطرياركية بالرغم من انه لم يجد مثله في المستقبل اي في تطور الوعي الشعبي بل في الماضي ... في العلاقات الساذجة « الطفولية » نحو الواقع . لقد لاحظ الفنان العظيم التناقضات التي ادخلها التطور الرأسمالي في حياة الشعب وتعقيدها التطور الروحي في حياة الناس ولكنه خشي سير الحياة السريع واعتقد ان الايمان الديني واصلاح الفرد الاخلاقي لذاته يمهدان الطريق لانتصار العدالة .

تكتسب اللوحة الملحمية للحياة الشعبية في ابداع جوركي الوانا وصفات لم يشهدها الادب من قبل . فالحياة تنتصب امامنا في غليانها وعواصفها . ان جوركي يصور التناقضات الروحية في حياة الشعب تصويرا عاصفا حيث نرى « الدراما القذرة القاسية لصراع الجانب الحيواني في الانسان » . ان بطل جوركي هو ذلك « الانسان المتطور باستمرار » الذي يهز الحياة ويحث سيرها . يثير النقد والاحتجاج والمقاومة عند جوركي كل ما هو متأخر وما يعيق السير الى الامام كما انه يحث الناس الراضين بالاضطهاد وبحياتهم المحدودة على التخلص منها . انه يؤمن بالحياة وبسيرها الى الامام

مادام الوعي يدب في الحركة الشعبية العفوية ويمدها بقوة جديدة .

اجل ... يقترب شولوخوف بنغمته الملحمية الهادئة من تولستوي ، غير ان شخصيات شولوخوف ينحدرون من الشعب وقد مروا بالمدرسة العسيرة للحياة الروسية في نهاية القرن التاسع عشر والثلاثينيات الاولى من القرن العشرين وخبروا الثورة والحرب الاهلية . يتوارى خلف الهدوء الظاهري للانسان العادي وغير الظريف احيانا توتر نفسي شديد ضروري لتحمل المحن الحياتية والتاريخية وليس ذهنه المشغول بالتفكير المثمر العنيد باقل اهمية من ذلك . وهذا ما نلمسه في بطل « مصير انسان » فابطال هذه القصة تربّوا تحت اشكال مختلفة ومنهم الذين شاركوا في الثورة الاشتراكية واقامة السلطة السوفيتية كما اشتركوا في الحزب الشيوعي وقد نموا نمواً روحيا هائلا .

ان كلمات آرجانوف « نسير بخطوات » والشيء الرئيسي الحياة نفسها تضع على شفاه ابطال شولوخوف محتوى يختلف عن ابطال تولستوي وعلاقة الكاتب بهم تختلف تماما بالنسبة الى الانسان الذي « يسير بخطوات » .

يعكس آرجانوف النمو الروحي القوي لوعي الانسان العادي الذي يقول عن نفسه وعن الشعب « نعيش احيانا على مهل واحيانا نسير بخطوات » . ان آرجانوف وشالي ولو يسيران « بخطوات » فانهما يساعدان على تطور الحياة السريع بعدما مرّا بتجارب نفسية وسياسية ولذا اصبحا نشطين والشيء الجوهري انهما شاركا بوعي في النضال الطبقي فقد عانيا من الاستغلال وعرفا جيداً عدوهما الطبقي اكثر مما عرفه دافيدوف واستر وفنوفي .

اظهر شولوخوف تبدل العلاقات بين الناس الذين يسيرون « بخطوات » والذين « يركضون » . ان القائد الحزبي يستطيع ان يتعلم كثيرا من الانسان العادي الذي يعرف الحياة ويملك حسا سياسيا .

ان الصياح والاوامر لا تروق للشعب . فأوستين يوبخ دافيدوف لمعاملته الخشنة للناس . يعترف الاخير بصحة ملاحظة اوستين ويشعر انه يسيء التصرف ولا يعني هذا ان آرجانوف وشالي وحتى اوستين « اعلى » من دافيدوف . فهو يرأس الحركة الشعبية ويكرس نفسه بنكران ذات للحزب . وهو على حق عندما يوبخ شالي واوستين لعدم فضحهما استروفنوف وقد شارك في تثقيفهما السياسي وهو نفسه يستطيع الافادة والتعلم من شالي صاحبه التجربة الحياتية الكبيرة .

اعتقد اننا نستطيع الآن استخلاص بعض الاستنتاجات بالنسبة لابداع شولوخوف وتقاليد تولستوي وجوركي . لقد مرّ مؤلف « الارض البكر حرثناها » بمدرسة جوركي الذي استطاع بفضله وبقوته الفنية نقل التوتر الداخلي الخفي الذي يعد تحمله شاقا حتى يصل الى درجة التراجيدية لجميع القوى الحياتية ، وهذا ما يعانيه آرجانوف وبطل « مصير انسان » . ان هذا التوتر يمكن ان يجعل الانسان على حافة الدمار والانهيار . غير ان بطل شولوخوف غالبا ما يجد له مكانا في قضية الشعب العامة .

شولوخوف لا يقلد جوركي فهو يعرف جيدا التجديد والمهمات الفنية والفكرية الماثلة امامه فقد تغير شعبنا ونما في الفترة التي عاش فيها جوركي « بين الناس » . لقد شارك جوركي بابداعه في الثورة الروسية وساعد على التطور الروحي للشعب الذي يصوره شولوخوف في مرحلة جديدة من مراحل تطوره في رواية « الارض البكر حرثناها » .

ان هذه الحقبة التاريخية الجديدة هي التي مكنت بالذات شولوخوف من متابعة تقاليد تولستوي وجوركي بشكل جديد . فتمجيد تولستوي لتاخر الشعب ودعوته للعودة للحياة البطرياركية غريبة على شولوخوف . غير ان الشيء القريب منه هو طراوة واخلاص وقوة شعور تولستوي بعفوية الشعب . ان تلقائية الشعب قد تغيرت بالمقارنة مع عصر تولستوي وحتى عصر جوركي التي انعكست في مؤلفات شولوخوف في تقاليد تولستوي وهي مطعمة بتقاليد جوركي في تصوير الانسان البسيط .

تفوح في « الارض البكر حرثناها » قوة شاعرية عفوية ممتزجة بالمجرى الواعي للحياة الفلاحية الكولخوزية في حركتها المتدفقة الى الامام . ويجد الانسان العادي حلا لتناقضاته الحادة التي تصل درجة التراجيدية احيانا في هذه الحركة الكولخوزية القوية العنيدة .

ان مثل هذه الفكرة عن الواقعية الاشتراكية وحدها تعكس الثراء الذي لا ينضب للمنابع الكلاسيكية التي نما منها الادب التقدمي نموا تاريخيا طبيعيا . وعلى هذا الاساس يمكن فهم آفاق ازدهار الاتجاهات الابداعية المختلفة داخل الواقعية الاشتراكية . يجب ان تدرس الواقعية الاشتراكية كعملية معقدة ومتناقضة ترتبط فيها التقاليد والابداع ارتباطا وثيقا .

---

* ــ من كتاب « النضال لاجل الواقعية الاشتراكية » . مجموعة مقالات حول الواقعية الاشتراكية .

أوراق من ملف المهدي بن بركة

سعدي يوسف

يتبادل والمغرب العربي الرسائل ، كل الطوابع صورته ، والخطوط التي يدرس الخبراء اندفاعاتها خطه . كان يحفظ تاريخ مولده ... قال للمخبر اليوم : هل نتعشى معا ؟ مر بالمطبعه .

. . . .

في الصباح تأخر عن شرب قهوته ، ظلت الغرفة الجانبية مغمورة بالضياء الى الفجر ... هل كان يقرأ ؟ باريس تفتحها شاحنات الاقاليم بالجزر المتورد والخضرة المشبعه .

. . . .

جاءه رجل يرتدي معطفا مطريا ... تلفت واجتاز باب العمارة ... ماذا يخبيء هذا الذي جاءه أمس أيضا ؟ أفي المعطف الخبز والجبن والبرتقالة ؟
ها هو ذا خارج
خارج
خارج ...

بين باب العمارة
والسلم المتطامن ادركته ... حين أبصرت عينيه
قررت أن أتبعه .

●

تبدين شاحبة ، راى قسماتك الفقراء فى صيف الرباط
اكنت خلف السور زهره ؟
اني مددت يدي اليك ... لمست وجهك
كنت ساخنة ... فلم اقبل سواك ، ولم اعانق
ها هم جياع المغرب العربي ، مثلي ،
يمنحون بهاءك السري سره
ها هم جياع المغرب العربي ينتشرون باسمك
ينشرون على اسمك الممنوع اوراق الخلايا والحدائق
هل تذهبين معي ؟

سندخل عتمة الحانات
ندخل عتمة الاكواخ
ندخل عتمة التكنات
ندخل عتمة الوطن

●

آه ... بن بركة الجالس اليوم بين الرصيف وبين الرصافة ، في مشرب للمغاربة اللاجئين : انتظرتك يومين ، اتعبني الانتظار ، فغادرت حيطتي المستمرة ، حتى سألت الصحافي ذا اللحية الفوضوية ، لكنه لم يجبني

. . . .

قال لي مخبر : « عاد من رحلة في الضواحي » ، اذن كنت في حارة بالحزام الشيوعي BELLEVILLE حيث الافارقة القادمون من المدن المتسولة النور ، او من مساجد تلك القرى وهي تنهار في ليلها المطمئن .

. . . .

انه الشخص ذو المعطف المطري ... الذي كنت فاجأته مرة ... يدخل المشرب الان ... يجلس قدام بن بركة المتحدث ... يحكم نظارتيه ، وينزل حافة قبعة الجوخ ، يشرب قهوته : رشفة ، رشفة ... كان ضابط أمن .

●

اذ المح القرميد في البيت الذي غادرته زمنا ،
احس المخبرين على جبيني
يتحسسون غضوني الاولى
ورعشة هدبي الاولى ،
ورائعة الشرايين الغريبه .
اني احس بهم : اصابعهم تجس بريق عيني وهي تبحث عن معادلة السجين

اني أحس بهم : على ورق الكتابة يتركون اوائل البصمات،
يغتصبون أزهار الحبيبه
اني احس بهم : يجالسني على كرسي مكتبتي فتى منهم
ويشرح لي شؤوني
حاولت ان اترصد الباب الوحيده
غيرت مفتاحي
وضعت جهاز انذار بذاكرتي
هجرت موائد البارات
حصنت النوافذ بالنحاس
واذ هدات دخلت مكتبتي :
هنالك عشرة يتناولون شرابهم فيها .

●

في المطار تلبثت بين رجال الجمارك ... كنت اراقب كل الذين يجيئون من ساحل المتوسط ، ايقظني رجل من رتابة تلك الوجوه التي تقطع المعبر الضيق الصدر ، شاخصة نحو ما تحمل العربات ، وما تفعل الفتيات ، وما تشتريه المغاور .

. . . .

كان شخصا طويلا ، طويل الخطى ، ربما كان في الجيش حتى عشية امس . . . اجترات فساءلته عن مناخ الرباط ، ولكنه لم يعرني انتباها ، ولم يلتفت لي ... ترى ... هل تعمد اخفاء عينيه وسط الحقيبة ، وهو يحاول ان ينتهي مسرعا من قناع المسافر ؟

. . . .

عدت ثانية : مشرب اللاجئين المغاربة . ارتحت حين وجدت الذي كان في الجيش حتى عشية امس ... فها هو ذا هادىء وحده ، يشرب الشاي ــ هل كنت شخصا ذكيا ؟ ـ لقد دخل الشخص ذو المعطف المطري .. تلفت ، ثم استدار الى حيث يجلس ذاك . تركتهما واتجهت الى حيث يسكن بن بركة المتاخر . احسست اني بنفسي اغامر .

●

القتل يلبس خف راقصة تراودني ...
ترى المدن الغريبة قاعة للرقص ضيقة .
لماذا تنظرين الي هادئة ؟
اتنتظرين خطوتي الاخيره ؟
انا لا اجيد الرقص ...
احمل في الشوارع رايتي ، لم اخفها يوما ،
وربتما انتهيت الي عن خطأ ،
وربتما لمحتك في بدايات المسيره

لكنَّ اغنية الشوارع لم تَضق يوما كما ضاقت هنا ...
ها انت تقتربين مني
تلصقين باضلعي كفا من الفولاذ مرهفة..
رأيت دمي ينث على ثيابك ...
وهو يصبغ قاعة الرقص الصغيره

●

عند باب العمارة هاجمني رجل كنت شاهدت عينيه ، يوم المطار ... يد ترتدي خنجرا مغربيا تهاجمني ... لم يكن لي سوى الصمت ... خنجره المغربي يشق الطريق الى صخر حنجرتي .. وهو يجلسني في مؤخر سيارة داكنه

. . . .

ليلتين تركت وحيدا ... اضم الظلام على جسمي المتشنج، فكرت : في اي ضاحية كنت ملقى ؟ لقد غادروني ولم يتركوا غير ميسمهم في ضلوعي وبقيا سجائرهم ... ان منزل بن بركة الان منكشف ... تلمس الريح والغرباء نوافذه الساكنه .

. . . .

تحاملت ... حاولت ان ابلغ الباب ... افتحه ... يفتح الباب : كان شميم الصنوبر في رئتي باردا ، والضياء الذي يبهر العين يمتد عبر الحقول كما كان دوما ... جلست على عتبة البيت منكسرا ذابلا ... حاملا وجه بن بركة المتارجح بين الحزام الشيوعي والبيت والقهوة الساخنه .

●

فتحت عيني اللتين تحوم الاسماك حولهما ...
رأيت العالم السفلي ماءا
مترقرقا بين انكسار الضوء والحجر القديم ...
يداي موثقتان خلفي
دارت الاسماك حولي
كنت المح في التماعتها السماءا
واحس بالامواه تحملني وراء ((السين)) ...
اني اعبر البحر المحيط ...
يداي موثقتان خلفي
والرباط قريبة
اسوارها الرملية الصفراء تدنو وهي تهبط
ثم تدنو وهي تهبط
ثم تدنو وهي تهبط
كانت الاسوار اشجارا واطفالا وماءا

سعدي يوسف
بغداد ٥-٣-١٩٧٣

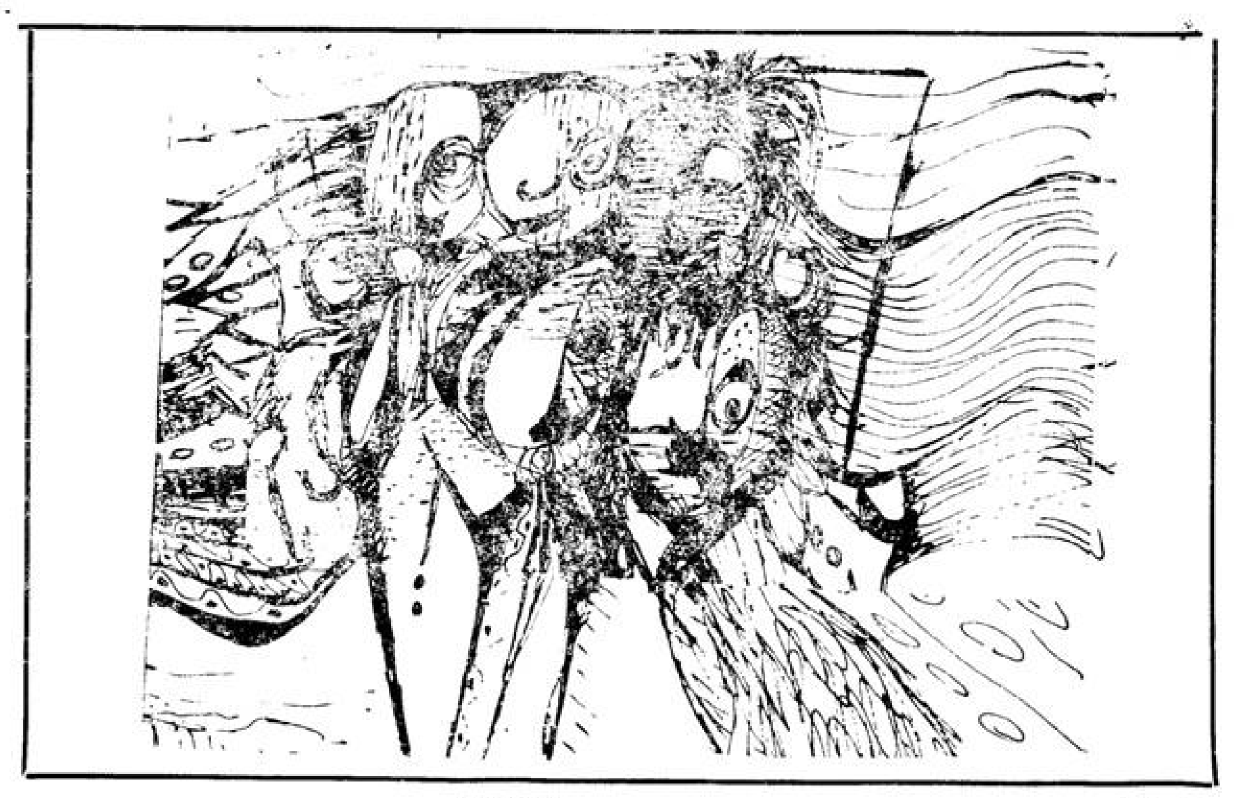
(●) الحزام الشيوعي ، أو الحزام الاحمر ، مجموعة من الاحياء العمالية حول باريس .

بيان علني في الدعوة الى كتابة منشور سري

خالد أبو خالد

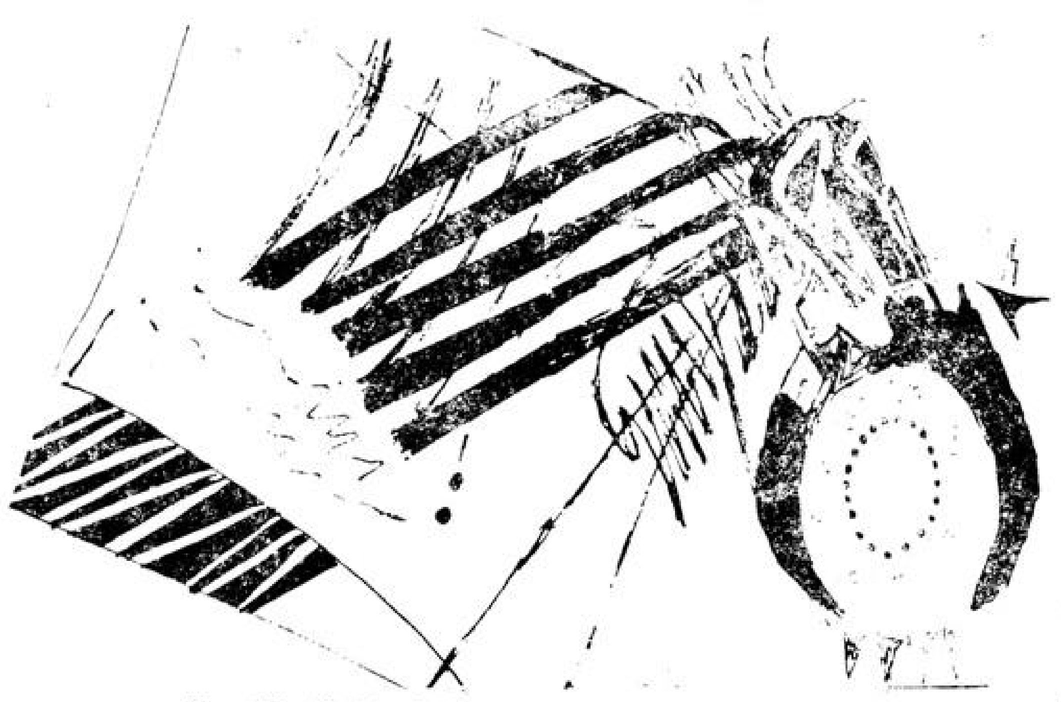
ـ اغادر وجهي ـ الذي أرهقته المساحيق ـ
والخشبات
التي حملتني زمانا
تعرت تفاصيله قرية تعبت
مـن تنقلها بين شطين .. حبي
وهجري
وظلت
وما غادرت جذرهـا
ونقاتل
ـ يا ايها الغرباء
الطواحين
والحب
والمـاء
ـ صرنا دقيقا
عجينا
وخبزا
اكلنـا
فما هضمتنا البطون المهدلة اللحم
ـ اني اغادرها
والدوى يعاصر صوتي ..
وينهيه
أرتعش الان
والكلمات التي سبقتني اليكم
تمد على فاصل الليل جسرا
توقفت
واحترقت كتبي فوق دجلة
والقدس

اني انقل خطوي شجاعا كما ابتنتني
على شفرة السيف
اهتـــز
ـ لا باس
ـ وافرد ذراعيك
ـ هذا جناح
وهذا جناح
ـ على الدرجات انحدرت
انحدرت
خلعت الكواليس عن كتفي
وصلت الى الارض
هذا الذي بينكم .. وجهكم
اقراوه ...
ففي بعضه حبكم
فيه تاريخكم
بعض احلامكم نضجت من تقاسيمه
ذكريات قواعدكم
والميليشيا
الميليشيا
الميليشيا
ـ سجونا
ومقبرة
وفلولا
تفتش عن وعدها ـ المجهض السمت ـ فيكم
اقول لكم
انه وجهكم
يخرج الان من كل هذي الوجوه التي وسمتها
الندوب



ـ انصتوا
ـ هاهو الصوت يأتي
ويجتاز كل العراقيل
والمدن النائمات على شاطىء الموت
ـ يا وجهكم .. فرحي
ليس بيني وبين الاحبة فاصلة
اوستار
ـ هو المسرح الان يسقط
ـ كفوا انتهت لعبة الضوء
والصوت
يا ايها المتعبون من الضجة العربية
ـ عاش الفدائي
فليذبح اليوم
فليذبح اليوم
او فاذبحوه ..
..... هوى
ـ انتبهوا
ـ اين كان المنادي ؟
واين اختفى ظله ؟
ـ ظلمة الصالة انحسرت برهة
عن جبيني
وعنكـم
ـ فضيحتنا ... انفجرت حزمة الديناميت
ـ تناثر في السقف
تحت المقاعد
ـ انتبهوا

انـه انت
او انت
او انتِ
ان صفق الكل للموت
فالكل للموت
ـ الكل للموت
مكتوبة آيتي في العيون التي لا ترى الموت من حولكم
ـ احبسوا الان انفاسكم
انني اتخطى التوابيت فيكم
ومنكـم
ولا تقرأوا الصحف اليوم
لم ينشروا صورتي
ـ عبثـا ..
ـ لست في صفحة الوفيات
ولا في العناوين
أو تحت باب الاعاجيب
والاحجيـات
ولا ضمن كادر بيع الاراضي
وبيع النســاء
ـ انتهت لعبة المخرج العبقري
ـ ارى الصالة الان تطفح بالدم
حذرتكم انكم تقتلون
انفعلتم
ظننتم باني امثل مذبحتي قربكم
ما عرفتم بانكم تذبحون معي
آيتي انني الكل



والكل للموت
ـ لكـــن ....
ـ وتبقى الممرات فارغة في الظلام القديم
ـ نهضت على طرف الضوء
انهـ...
ثم ارتميت
والصقت اذني الى القاع ـ اني اذكركم ـ
واستمعت الى زمجرات الجنازير
حدقت خلف زوابع سيناء
غنيتكم : طلقة ... طلقتين
انتبهتم قليلا
وقائلكم قـــال :
يعبث بالنــــار
ـ صاروا هنا في ضفاف القنال
وفوق سهول الشمال
وغرب الشريعة
يبتلعون اذاعاتنا
فقرة .. فقــرة
وشعارا .. شعارا ..
ـ يقيمون بيــن شوارعنا قوس نصر
ونار
كما في تقاويم ايلول
تنهض عمان في وجههم
وتقاتل
ـ ذاكرتي جبهتان
الجريمة .. والصمت
ـ هل تذكرون فلسطين ؟
ـ ظل القتال على الجبهتين الجريمة
والصمت

ـ عن الخيل ما اسقطتنا الخديعة
او اسقطتنا التحية
لكنما اختلطت خيلنا بالتراب
وبالفقراء
ـ اصارحكم انهم اعلنوا موتنا مرتين
وسبعـــا
وعشرا
ـ اصارحكم انهم شاركوا الليلة .. الان في دفننا
سوروا بالحديد
وبالورد
والصحف الجاهلية
والنــــار
اضرحة اللاجئين نهارا
فكانوا يقومون ليلا
ويخترقون الحصار ـ بدايتهم ـ واحدا
واحدا
وثلاثا ... ثلاثا ..
يدورون بيــن الحوارى
على هيئة لا تثير الفضول
ولا الدهشة
ـ انتبهوا
ـ انهم بينكم
هل تشمون رائحة الجوع والدم ؟
فليكشف الان كل الحضور الصدور
ـ هنا الجوع
والدم
والوطن العربي الممزق
فلنكتب الان منشورنا البكر للمرة الالف

رباعيات للحزب والثورة

محمد جميل شلش

ياقمر الاحزاب
باسمك غنيت الملايين ، واحرقت لها الاعصاب
فتحت للعشاق الف باب
عن شمسك الخضراء ، فاحترقت وحدي ، ودفنت العمر
في كتاب

× ❋ ×

حين جرى النهر من الجنوب للشمال
واختلط المسوخ بالرجال
ولطخت راياتنا الخضراء في الاوحال
علمتنا أن نشعل النيران في الاغلال

× ❋ ×

من قبل ألف عام
تهدر في أعماقنا بالحب والسلام
تصنع للاجيال في مشرقنا المضام
غدا سعيدا .. ثورة .. أحلام

× ❋ ×

قالت لنا الاشياء في تشرين :
رأيت عبر السور والقضبان وجه القمر الحزين
يضحك من سجانه ملطخا بالدم والنسرين .
رأيته .. يحمل مصباح « ديوجينوس » في تشرين .

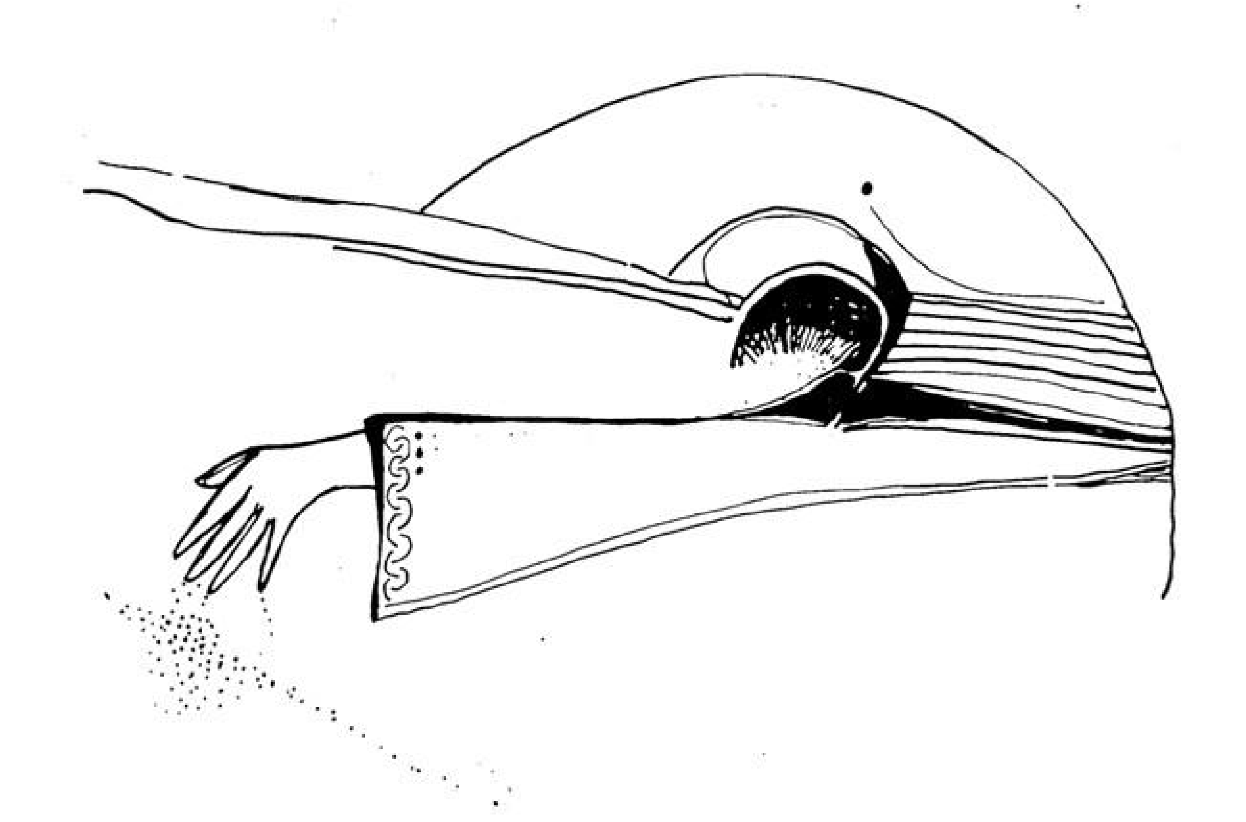
× ❋ ×

محترقا على بساط الريح والرمال
سمعته يقول للاجيال :
المجد للثورة وهي تصنع المحال .
سمعت في الغيب « سليمان »[1] يغني البعث والنضال

× ❋ ×

باسمك ياطليعة الشعوب
يهدر صوت العربي الثائر المحبوب
يؤمم القلوب
يخضر آمالا كبارا .. يزرع الرايات في الدروب

× ❋ ×



عبر جليد الليل والاسوار
مات مغنيها.. وماتت كلمات النار
واحترق القيثار
وابحرت اسرابهم عبر ضباب الفكر والدوار

× ❋ ×

اكبر من جريمه
ياسادتي الكبار .. الا ترفضوا الهزيمه .
أعظم من جريمه
أن تسقطوا الشعوب في مستنقع الهزيمه

× ❋ ×

« من هاهنا حطين »
رايته يصهل فيهضاب كردستان ، مبحوح الصدى. حزين
يلعق في عمان من جراحه معفر الجبين
رأيت في ليل الأسى مهر صلاح الدين

× ❋ ×

يحبك المحرات والمنجل والمعول
يحبك الشارع والمعمل
يحبك الشعب الذي يعطي ولا يسأل
لأنك الاروع ياحبيبنا . لأنك الاجمل

× ❋ ×

نكتبها على جبين الشمس والاقمار
نصونها كالزيت في الزيتون واللؤلؤ في المحار
لأنها في عصرنا المنسحق المنهار
على وجوه الكادحين صبوة انتظار

---

(١) الرفيق محمد سلمان

لقطة تذكارية للقاء عابر

أحمد عبد المعطي حجازي



كنا كراكبي قطار
يلفح كل منهما رفيقه بصمته ،
ونظراته القصار
مؤتنسين ، دونما علامة ،
وراغبين في الفرار !

●

حين صحوت أول المساء مسلوبا ،
كأني رجل غيري ،
وهذه مدينة غريبة علي
كانت هناك امرأة مجهولة ،
في طرف المدينة الاخر ،
تسعى ، دون ان تدرى ، الي !

●

كنت أرى مثلثات قمم الاهرام في الغرب ،
ترق مثل غيمة ، وتفنى ،
وذؤابات الشجر
تلفها العتمة في الغرب رويدا ،
والمصابيح تضاء بغتة ،
فيختفى ما كان يبدو في النهار
وتنهض المدينة الاخرى من العتمة والنور ،
ويقبل النهر
يعرض فيها جسمه العارى ،
وينفث البخار
على مياه تتوالد المصابيح عليها
صورا بعد صور
ويفتح الشرطي للمجهول والصدفة
ابراج المدار !

●

لعلني حاذيتها للحظة على الطوار
أو في طريقنا اشارة المرور ،
في طريقنا الى حيث التقينا ..
كانت الليلة في آخرها ،
حين بدأنا ، دون أن ندرى ، الحوار
وقبل ان نكمله عاد النهار
فلاذ كل بالفرار !

ـ القاهـرة ـ

تأملات شتوية

د. احمد سليمان الأحمد

مر قطـار الحب ،
توقف عند محطات الذكرى ،
واصل رحلته
فوق خطوط الليل الوهميـه

وترن الكلمات العصبيه
في جوف قطار الادلاج
الى الارض المنفيه

خلف الاسلاك الثلجيه
يصهرها الدم ،
كالشمس الصحراويه

لكن في ليل المنفى
تنغرز الاسلاك عميقا ،
تمتـــد ،
ولن يعبر ، هذي الليلة ،
يـــا قلب ،
قطـــار الشوق
ليوزع – في رأس العـام –
بريد دمشـــق

وتوقفت حزينـــا
عند حدود العام المترامي الاطراف
كصحراء الربع الخـالي !
العـام الحامل – مثل قطار الادلاج –
اناشيدي ،
حبـي ،
آمـالي
ينقلب ، الليلة ، في واد
لا زرع به غير الذكرى ،
غير الوهم الخالي !

وتوقفت حزينـا ..

كانت خطواتي فوق رمال العام الراحل
يمحوها موج العام المقبل طفلا
يقفز بيـــن تلال
والظل يطاردني شبرا شبرا ،
يدفعني للحلبة
لكن تثقلني اغـلالي
وجهي نحو المشرق ،
على اجفاني الشمس ،
وفي اعماق الليل يرود خيالي
يتشبث ((دونكيشوت)) ، بأذرعة الطاحونة ،
تلويه كالعـود الذابـــل
والريح كاشداق الأغوال
يا ((دونكيشوت)) العصر الخالي
جئتك اصلب ، كالعلم المهزوم ،
على رمحك
ثورة حبي ،
ونضالي

● ●

غنيت لليلتنا الاولى
في رأس العـــام
ونفخت بصور الايام
فتداعت صور شتى
أعذب مـن كل الاحلام
عادت عيناك المبحرتان ...
الى بئر الشام
عادت عيناك الى الغوطة
في موكب عطر نمام
عادت عيناك بكل جمال الدنيا
البسام
عادت اشعار الحب
مفتحة الاكمـــام
بعثت ملء قوافيها ، ملء الاوزان
الانغـــــام
وانزاح عـن الوجه لثـــام
سجدت اشعاري ..

الا لحننا
راح يشق الدرب الى شفتيها
وسط زحام

● ●

شاهدنا في الغابة « بابا نويل »
يتوسد فارعة الليل
منتظرا ان تشتعل الانجم ،
أن يقطفها ،
أن يحملها في سلته
ان تنطلق الحيل

مركبة تزدان باغصان
مثقلة بهدايا تاق اليها الميل
فلأفتح صندوقي ، مثل الاطفال ،
انا وضاح
طال ـ كلؤلؤة الغواص ـ مكوثي
في قاع البحر
أن لي الليلة ان اسكت صوت القهر
واحرر كل جواري القصر
لاعانق انسانة هذا العصر

● ●

ياحبي الاول والاخر
فليمض العام اذا شاء
فحبك ـ الا في شعري ـ
ليس يسافر
العام الراحل .. لم يرحل بعد ..
ولكن هد الاوتاد ،
ولملم خيمته
وطواها في هودجه ،
لم يعقر ناقته كالملك الضليل
ليطعم منها كل صبايا الحي
فمن يحمله في رحلته نحو الزمن الغابر ؟!
ها هو شد الرحل ،
تاملنا واطال ،
ولم نلق عليه لفتة عابر
كانت اعيننا نحو القادم مشدوده
كنا ننتظر العام القادم ..
اقداحا ممدوده
كنا نشرب نخبه
نرقص في ساحته ، نملأ دربه
فاذا لاح وحيانا
صفقت الحلبه
وانطفات انوار
ضاعت فيها صور الماضي
وتقرينا المستقبل باللمس

تساورنا الريبة
والرغبة
ويضج باعماق الاعماق
صدى الرهبه

ماذا ؟
انحمل هذا العام
ـ وقد عدنا من دارة جلجل ـ
كل القبل المسروقه
ويخب العام بها
في أرض الامل المحروقه !

● ●

وينقل هذا العاشق طرفه
بين العام الراحل والعام القادم
كالبيت المشطور
وكالنهر احتل عدو نصفه
ما عادت انغامي تعبر
من هذا الشط لتلك الضفه
أبيات العمر مصرعة
لا تقبل تدويرا ،
وعدو يحفر هاوية
ينصب بها شلال الرعب الاسود ..
لم يبق لنا يا قلب سوى هذي الشرفه
تستدعي منها وجه الماضي ،
نستطلع وجه الآتي
والشرفة كالزورق فوق الموج العاتي
يمخر في الايام سريعا
فاذا المستقبل ماض
والحاضر جسر
وبقايا مرساة

● ●

انفخ في بوقك ....
ها نحن نفرنا مثل طرائد صياد
فلنركض في هذا الغاب الليلي
الى الفجر
وما غير منانا من زاد
اسراب خلف الليل جديد ..
ام نحن مع النبع على ميعاد
فما دمنا فوق بساط الريح الارضي
ما هم ..
وما دمنا من نجوانا فوق وساد
فلنسكب حبات الثلج بعين الشمس
كدمع الفرحة في ميلاد
ولنجمع تحت جناحينا
كل الابعاد

قراءة في مسلة عصرية

سلمان الجبوري

عمود من الضوء يغمر واجهتي
فالمساء رشـيق ،
ولسان الصبابة يفلت
ينزلق الان
يقبس جمر التوهج ، يلبسه بزة
ويطوف البيوت :

يجوس المخادع
يرقد بين ارتداد العنق ،
لثانية ، وامتداد الشـفاه !

يطـوف الجسور :
يلم خطى العاشقين
يلم ارتعاش الاصابع ،
والصوت ، والخجل الانثوي
ويقذفه لبريق المياه :
ايها السمك المتبرد
ذق جمرة وانتش !

يطوف الشوارع :
يحصي ارتماء النهـار
ولهاث البنفسج فوق الفساتين
والالتماع الشهي على الوجنات
وفوق الشفاه .
يحج الى النصب .. ان الجواد
تراءى له واهن الجيد
اذ :
مرة كانت الطلقات وحوشا
وسـور الحديقه
يحتذي حدوة الريح ،
كانت طيور الحقيقه
ترتقي السلم الحجري هروبا .. ،
تترك الساحة المستديره .
ايها العنق المشرئب تطاول حدود



●

التمزق والانفجـار

عمود من الضوء يشطرني ضفتين :
كهوفا سحيقه
سـماء طليقـه
وبينهما تركض السنوات
رفاها وجوعا
عمـود من الضوء يعبرني
عمـود من الضوء يغمرني

على الجوع أن يفتح الباب

احمد دحبور



— الى شجر الاعصاب اوغل ،
— هل ترى غيوما ؟
— ارى ماء على العظم يدخل
فيحيي ويغسل
أرى جسدا ينمو فصائل ،
هذه ثمار مدلاة من العلب ام ارى قنابل ملغـــاة الامان ؟
ارى فتى بلا كتف يأتي ،
— فمن اين يؤكل ؟
— دهتك المنايا .. بل فتى الجوع يأكل
ولم يبق باب للفرار ،
صغاري على الباب ، والجوع يفري صغاري ،
وكان على الجوع ان يفتح الباب ،
كانت يداي موزعتين على كسرة وكتاب عتيق ،
ومرت فلسطين ،
هل كانت البندقية من صنعها ؟
ام تحطم باب الشكاوى فاشرعت عيني على وسعها ؟!
ان جوعي سليط ،
وقلبي على جبهتين ،
استعد ايها البـرق نـارك ،
اعلنت ناري ،على الارض ،حين استعدت يدي ،
وعرت حلمي
وكالطاقة البكر في خط وقف القتال .. تكلمت باسمي :

لمن انت ياوطني العربي ؟
اتسعت فكنت البلاد جميعا ،
وضقت فما انت الا لصـف :
جياعك .. او بائعيـــك ،

لمن انت ياوطني ؟
ضمك الخوف واحترفتك الهزائم حينا ،
واصغيت للغيظ حينا ،
وهذا انا حرقة الغيظ فيك ،
انـــا
ضد من باع وابتاع واكتشف المجد في خلوة ،
ضد كل الثمار التي بعد لم تعص في حلق من ياكلونك ،
ضد الجنون الذي ليس يكفي ،



لمن أنت ؟

أعطي دمي واسمك الحركي وغربتنا جسدا واحدا
واقاتل بالجسد العربي مع الزنبق البشــري على
جبهة واحدة .

لمن ؟

ها هي النار تجبل انياب كل الافاعي التي لدغتني ،
بلحمي
فاطرح سمي
لادعو جموع الحيارى الى المائدة

— الى الموت يمضي ، ام من الموت يدخل
على الباعة التجار ،
أن رصاصة محلفة ان تصدق القتل ، تقتل

— وماذا ترى ؟
انني أكبر الان ،
يحتشد الحزن تحت الاظافر ،
يطلبني وطني ،
اشتاقت الارض ، ياأهلها ، فاليها . . ،
وزاد المسافر قبلة ورضى الوالدين ،
استعد ايها البرق نارك ،
لم يستعد ناره البرق ،
ظل الكتاب العتيق هنا البدء والمنتهى ،
ايها البدوي الذي لا يخوض المعارك ،
حاربت الفا ولم تقع الحرب ،
اشهد انك انشبت حزن فلسطين في كل عنق ،
وانك شاغبت في حضرة الصيرفي ،
ولكن في الجوقة الان من ضاق بالوطن الدموي ،

فقبله جهرة ،
ثم سلمه خفية ،

بثلاثين من فضة . . وبوهم جوازالسفر
فمت او تحرك ،

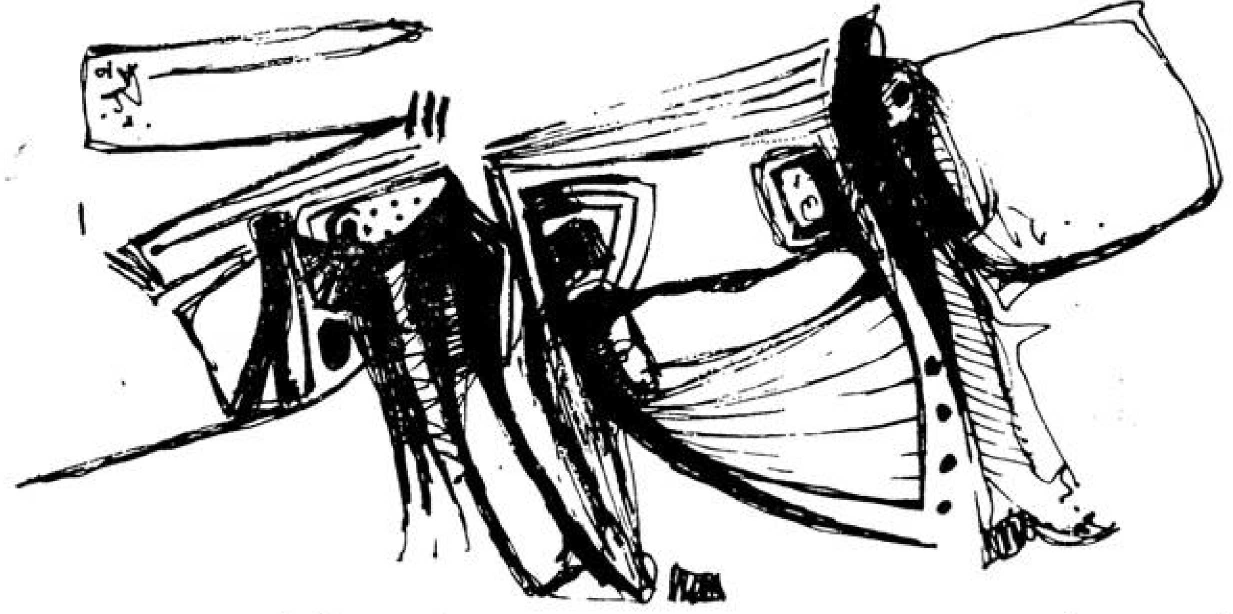
هي الحرب تكمن في كل باب حواليك ،
من ايها تبدا الان ؟

ان دما آثما ان يخبيء صاحبه ،
فتعقب خطوط الافاعي تجدها ـ
بهذا يواجهني الماء والفقراء ،
فيختلط الماء بالنار ،
والارض بي ،

انني اتنشق حزنا مشوبا بضوء ،
ارى كل شيء ،
ولم يبق شيء ،

فيا فقراء اهجموا سنغير كــل الاثاث العتيــق
ونستبدل السم بالنار في كل بيت
ونرسم للوطن الصعب صورته ،
نتذكر ما سـوف ياتي
وناتي





رحلت مــن عينيك
كان الجرح ملحا
كانت اليدان
اشرعة تخرقها الرياح
كان الموج بحريــن مــن الدماء

. . .

غادرت عينيك
تركت الزمن الفائم في عينيك
ليت الخطــا
تحمل عني الشوق
ليت هداة المساء
تحملني كالطفل
ليت هداة المساء
ترحل بي
تسكب في عيني ما تشاء
لكنني اخرج مـن عينيك
ارحــــل
ان النهر
ان الموت والزيتون
اكبر من تطلع الشوق بعينيك
ومن حكاية اللقاء

●

الرمل في عيني ..

لن يبتسم الرمل بعيني
وقد تمتقع الضفاف
مثل شفاه العابرين النهـــر
مثل الشجر الخامل في تيبس الضفاف
قد اكون
الاول
العاشر
من يدري متى اكون
القطرة الاخرى ببحر الدم
من يدري متي اكــون

●

الشجر اليابس قد يخضر
قد يمتليء النهر
وقد تبتديء النوارس الرحيل
قد يضحك الطفل
وقد يزدهر الفرات بالنخيل
قد تقصر الاشواط
قد يختلط المحيط بالخليج

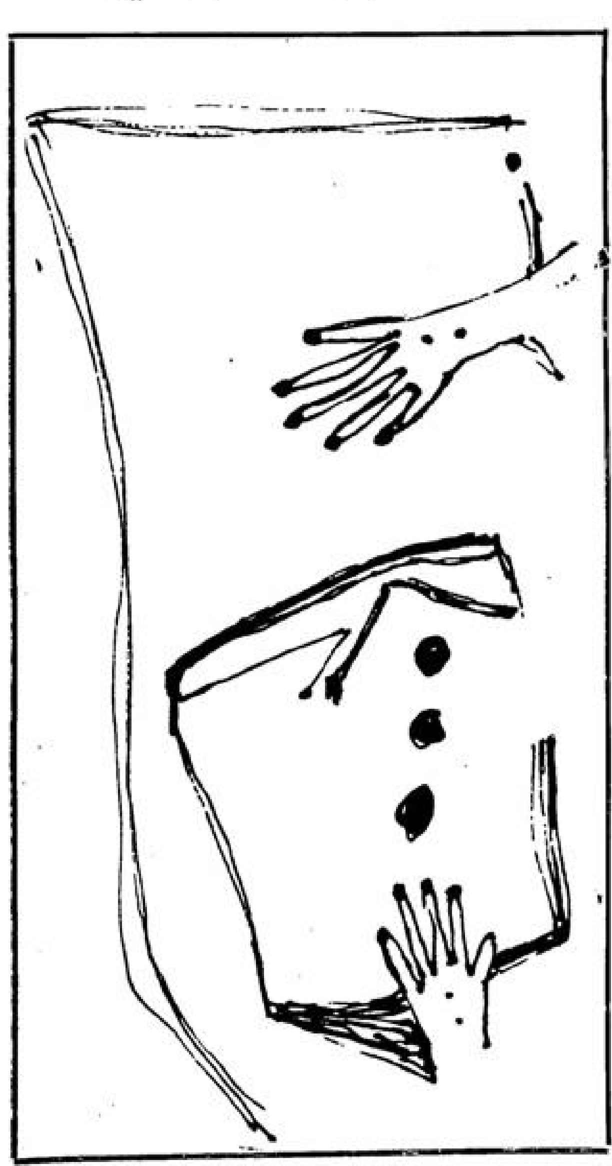
. . . .

. . . .

حبيبتي ان اورق الزيتون عبر شاطيء
الفرات
واستسلم الليل
فاني رغم موتي ابدأ الحياة

مختارات من الشعر السوفيتي المعاصر

ترجمه : ثامر ياسين طـه



ـ ورقة سنديان ـ

پيتروس بروڤكا

احلك الغيوم لـن تخيفني
ولن تزعزعني اعتى العواصف .
أتشبث بالحياة متحديا كل الرياح
كما تتشبث ورقة السنديان بغصنها .

خلال الخريف الممطر الكئيب
تتوهج وميضا نحاسيا ،
تعصف الريح الحادة الشريرة
تتمايل ورقة السنديان مدندنة طربا .

وفي الشتاء ، حين يشتد لؤم البرد
وتزأر عواصف الجليد في كل الليالي ،
تذود ورقة السنديان ببسالة
عـن غصنها الام تنمو عليه .

ولكـن ، عندما ينشر الربيع نسيجه السحري
تهلل ورقة السنديان مفتونة ،
وتترك غصنها لاوراق صغيرة خضر
لتسقط على الارض بهدوء .



ـ شجرة البتولا ـ

يفجيني يفتشنكو

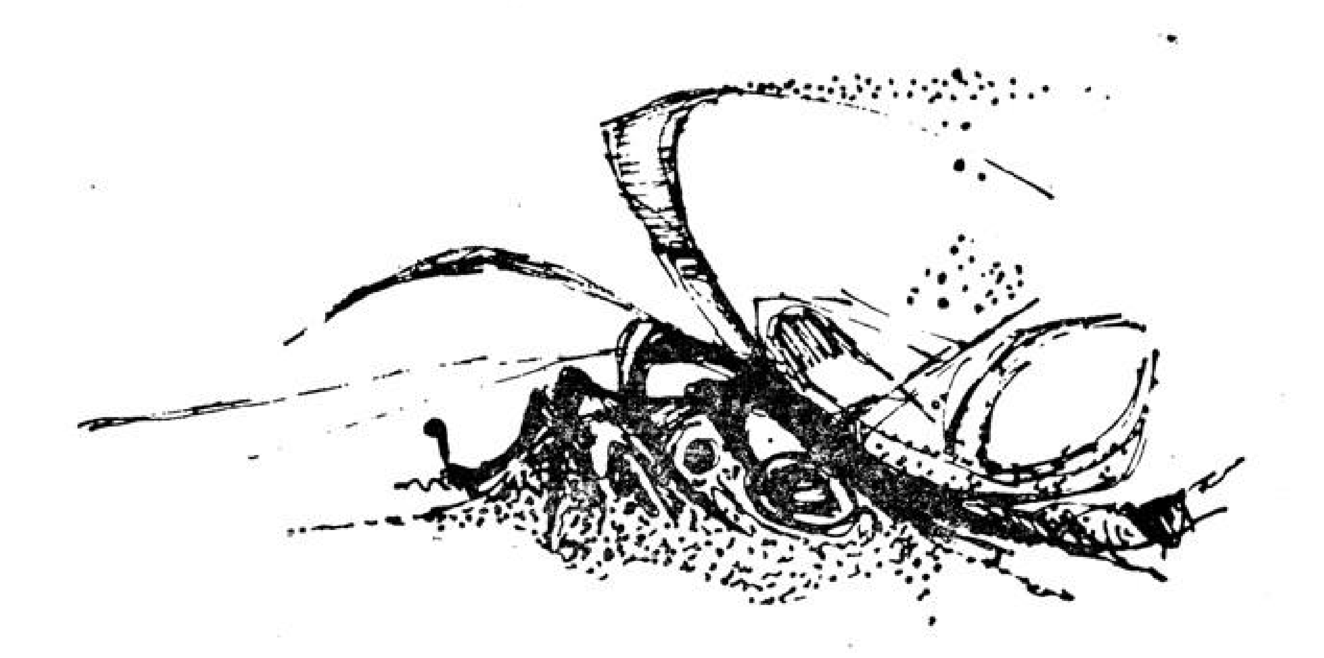
اطلق النار بعيدا ، ذلك الصياد الوحيد .
رمى حافظته الخرطوش
نحو الجليد
ارتجفت كتل الجليد المدلاة
والاغصان الرمادية المتجمدة زارت .
وشجرة البتولا ،
تلك الطفلة اسيرة السكون ،
وقد حركها الجرح ،
تمايلت وطقطقت
وتلألأت ،
ثم تمطت مستفيقة
برعشة من وميض .
هناك تطاولت متلألئة
وكلها ترقب ،
كما لو انه ،
بقبلة حانية لا برصاصة جارحة ،
قد ايقظ نشوة الحياة
في اميرة
ترقد في قبر من البلور .
وقف الصياد مشدوها
يتأمل موضع الجرح
وقد تفجر
ينبوعا من النسغ
دافئا ودافقا .
وكرضيع على ثدي امه ،
او كهل يتوق الى صباه
دنا الصياد من الشجرة
وقد نسي جفاف روحه ،
وبشفاه ظماى
راح يعب من حلاوتها السخية .
اعطته الشجرة بلا حساب
وهي لا تعلم
ان كل قطرة يمتصها الصياد
تمضي واياها
قطرة ثانية من صباها .
الينابيع وهبت
بحنو وسخاء .
وهناك سقط الصياد ،
يتردد في اذنيه نغم مبحوح ،
كأن آلهة الانتقام غنت
وفي حنجرتها من النسغ حلاوه ،
او ان الطائر الناجي شدا
في الغابة البعيده .
الاسنان على حافة الجدول المنجمد
والبندقية تغرق ...
لكن الشجرة نسيت
جرحه في صدرها
ومنحته كي يشرب .

ـ رباعيّة

رسول رضا

تقابلنا نحـن الاربعة ـ
الامــل
والشــك
والحـزن
وأنــا
منتصف الليـل ،
المطـر مدرار
والريح تزأر .
قال الامــل :
سيكف المطر عن الهطول
وتبدد الريح قواهــا ،
سينقضي الليل
ويطلع الصبـح ،
الشمس الذهبية
ستشـرق .
وقال الشـك :
ولكـن متى ؟
أكرر مرة أخرى ، متى ؟
قد يصير المطر صقيعا
وتجلب الرياح عاصفة
وقد يبقى الظلام .

وقال الحزن :
ماذا لو كف المطر عـن الهطول
وبددت الريح قواها ؟
والصباح ـ ما الذي يمكـن ان يفعل
كي يجلب السكينه
للصوت الكئيب الذي
يئـن في داخلي ؟
هكذا تكلم الامل
واعترض الشـك ؛
هكذا تكلم الشـك
واعترض الحـزن .
وانا ؟ ... جلست أصغي
للأمــل
والشـك
وللحــزن .
جلسـت ارقب الفجـر ـ
ذلك الفجـر الذهبي ـ
ولـم أسـل
متى سيأتي ؟
ماذا سيجلب ؟
وسـط السـكون
أصغيت
الى همس الامل .
تحـدث !
تحـدث الي !



مقاطع من قصيدة :
ـ مِنْ مُراسِلِكَ ـ

قسطنطين سيمونوف



هاأنتذا ، يارفيقي المحـرر ،
اليك تقريري
مسندا بالوقايع
من دفتر ملاحظاتي .
لقد رأيت فيتنـام
في خطـر ،
في حالة حرب ،
ولا اظـن النثر سيبدو ملائمـا ،
فاليك تقريري شعرا .

× ×

المقطـع (٦)
أين تبدأ الذاكرة ؟ باشجار البتولا ؟
بالرمل على شاطيء نهر؟
بالمطر ينقر الطريق ؟
ولكـن ،
ماذا لو بدات بالقتل ؟
ماذا لو بدات بازيز
في السـحاب
واناس منكفئين .
ووجوههم في الطين ؟
ماذا لو انها كانت وعيا لا طفوليا
بذاك الذي يخلف الاحياء اموانا ؟
وهنا ، في الخامسة ، في الخامسة عشرة ،
في الخامسة والعشريـن ،
تبدأ ذاكرتهم بالحرب .
هنا ، في هذا البلد
حيث لا يمكـن أن ينسى احد .
دعنـا نحاول
أن نتصور ((ذلك)) .

× ×

المقطـع (٨)

الحرب ليست على دليل الرحله
الذي تستلمه مع بطاقة الايروفلوت ،
لكنها قريبـة جـدا ،
خمس عشرة دقيقة مـن الطيران
لا اكثـر .
ولو اوقفنا محركاتنا لحظـة
لسمعنا ، ونحـن نحلق على حافة الحرب ،

قذائف المورتـــر
تمزق السائقين في الناقلات .
أجل ، هناك اليوم
خطوط جوية غريبة بيـن الدول .
ها نحـن نسافر ،
وها هم يقتلون ،
لكـن الاغرب مـن كل هذا ،
كما لو انهم ارادوا ان يغيظوا الحرب بخلـــط
الاشياء جميعا ،
بثلاث بطاقات مـن كلكتا ،
على متن طائرة الايرفلوت هذه ،
بملابس غريبة ، وشعور طويلة كشعر حيـوان
القندلفت
يطير بعض الفتية الامريكان ، ايضا ،
فوق أحراش لاؤوس
طوال الليل ، باحزمة مشدودة ،
يطيرون على حافة الحرب
كي يحرقوا اوراقهم العسكرية في اجتماع
في هانوي .
يطيرون ، وقبضاتهم مضمومة بشدة ،
دون ان تراها ،
كالقافزيـن بالمظلات ،
قبل القفز بلحظات .

× ×

المقطـــع (٩)
لم أصدق أول الامر .
هؤلاء البحارة ، شباب من اوديسا .
على رصيف الميناء في هايفونغ ،
هنا ، يظلون سفينة اطلقوا عليها :
بوريس غورباتوف[1]
مضى وقت طويل مذ رايت بوريس .

يقولون انه بخير ،
يتنفس عميقا
ويسير سريعا .
مؤسف حقـا
انه لم يعد يكتب
لاصدقائه .
على أي حال ، لديه الان عمل جيد ،
عمل أحبه دائما ،
رغم انه قد ترك كتيبة المشاة
وفضل ركوب البحر .
أماه ، ان ابنك في مكان ما
فوق البحار المائجه .
قد لا يعلم حتى
ان كنت ما زلت حيه .
أماه ، اجلسى واكتبي شيئا لبوريس
عسى ان يرسل ردا .
ولكن ، ان كان ابنك اليوم حيث لا تصـل
الرسائل ،
فمـن مكان ما ، على احد الشواطيء ،
لـن يفوت القبطان ، في احدى الاجازات ،
ان يرسل اليك سطـرا .
لقد حدث هذا دائما ، حتى في زمن الحرب ..

× ×

المقطـــع (١٤)
البحار تذكرني بذاك البحر ،
التلال تذكرني بتلك التلال ،
والحزن بذاك الحزن ،
كل شيء كحزن باخر .
كل شيء باخر .
من لا يعترف بهـذا
فانما يمارس القتل
أو يتدرب استعدادا له .

---
١ ــ كاتب سوفيتي توفي عام ١٩٥٤ .



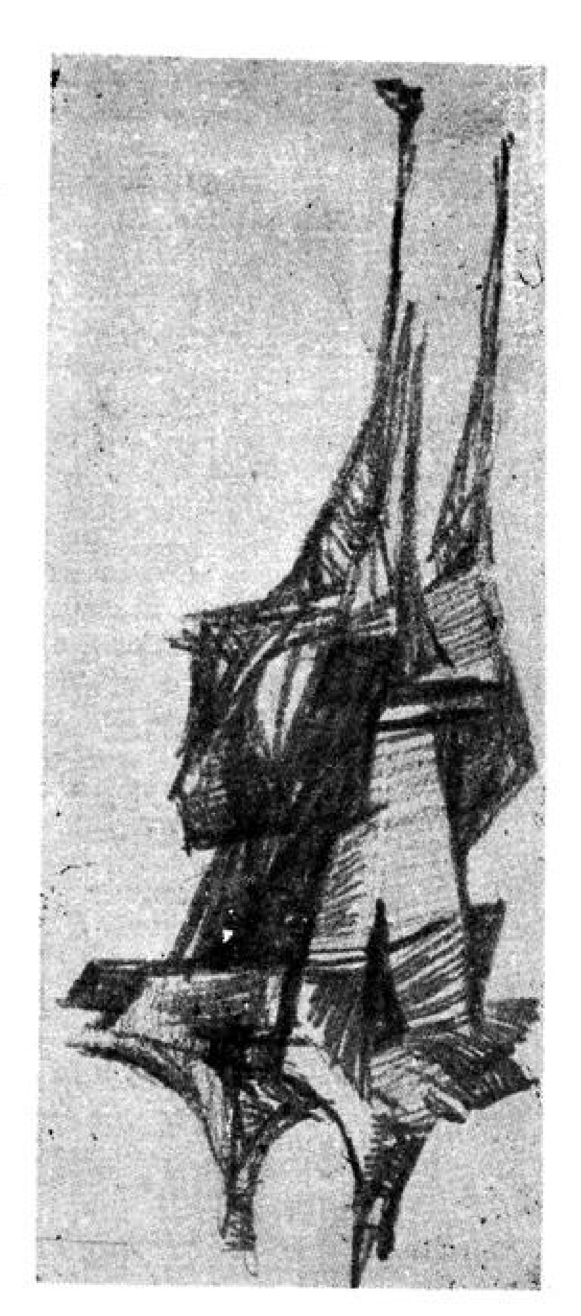
مختارات من الشعر العربي المكتوب باللغة البرازيلية

ترجمة : فيليب لطف الله
رئيس جامعة القلم

فـــداء الـــدم
للشاعر جميل المنصور حداد*

يا بلاد العرب انك في ذاتي
ومن صور صحراواتك صيغ شعري غير المتناهي والمستعر
انني ارسمك ، في ماساة لحمي ودمي وضميري
حيث دائما اسد يزمجر ونخلة ترسل ظلا
وعندما اغرق في تاملاتي
اسمع كانها تخرج من داخلي اسرارا رهيبة خفية عظيمة
هي اصوات الجدود
انني كنت في جميع فترات قومي وامجادهم
ان قومي اعطوا للعالم معبرا كانوار الفجر
اشعر انني كنت في سالف العهد
محاربا قويا رهيبا لا يليـــن
في الغابات التي لا طريق فيها
وجزمتي الغليظة داست بطن الارض البتول
ولقد شاهدت سعير الحرب اشده
واليتقان غير المسنون
شحذته المواقع الحربية المميتة
من كثرة ما خرق من حدود الاعداء
وامام المحارب الذي لا يرهب الموت
تراجع القدر مقتنعا بضعفه امامه
الى جانب عنترة الرائع المحبوب
كنت جنديا .
وعلى الارض الافريقية اللاهبة
اصبغ سيفي بلون الارجوان
وقد تاله لما احرز مـــن مجد
في كل حرب كان له نصر
كنت احمل على غارب سيفي الايمان المعروف عـــن
النبي محمد
ومع الايمان الحضارة
انني كنت في جميع فترات قومي وانتصاراتهم وامجادهم
وفي سوق عكاظ بيـــن شجرات النخيل الكثيفة
في المباراة الغنائية الشعرية

وصوتي ينشد الموسيقى كروح « بتهوفن » البعيـــدة
كرنين البلور
تتطبع كالليلة الصافية وكانبلاج الفجر
وكي احرز غار السبق
عرفت كيف اصوغ القصيدة لامعة زاهرة
في اللغة الفنية بالوزن والقافية
في اللغة التي خلقت للوزن
ارسل الشعر في عكاظ
كالجواهر لحنا وكالنجوم اوزانا
لقد شهد جميع الفترات القومية العظيمة
اني رأيت محمدا يولد
رأيت بزوغه الرائع كالشموس
رأيت سبيله النوراني العظيم
مع النصر المؤزر للاسلام
رأيت انتصار الشعر انتصاره السحري
يعطينا الايمان مـن فجره
كالانجيل عقيدة والقرآن قصيدة
وبعد هذا رأيت الشعر ينتشر في جميع الحياة على الارض
رأيت الانوار على الجدران المقدسة
للمساجد كافـة
رأيته ينقش باحرف من ذهب على جميع ستائر الحريم
رأيت الانشاد في المطرزات يحجب الطهارة الالهية .
في اجساد المفضلات الوضيئة كالقمر
ورأيت الشعر يلف بلاد العرب برداء
ورأيت ولادة الشعر في البلاد العربية
لقد شهدت جميع فترات الالق القومي
في تخيلات الماضي كنت سلطانا وخليفة
وحكمت بحكمة في بغداد وعدل لا يمارى
كان لدي من النساء الكثيرة كأسراب النجوم
بيضاوات وسمراوات
وشقراوات وقمحيات
يركعـن على قدمي كالجواري
بنظرات لامعة كاوراق النخيل الطريفة
وكريمة تتبسم بلون ازاهر الفجر
وتلك البيضاء الناجعة البياض كخيوط الشمس واضواء
القمـــر
هادئة كالمياه غير متحركة
خفيفة الملمس كريش الطير وكان اسمها سرور
وقد جاءت مـن مصر
ومنيرة التي أتت من صور
سبحان الخالق كانها فلتة الطبيعة الربيعية
ملونة لماعة كالفراشات



صافيه كمياه الانهار
لطيفة كشغل الابرة الناعم
وزهرة التي جاءت من طرابلس وكان في جسدهاالبركان
وفي ساعة اللقاء اجد فيها الوقد والهياج
لكثرة ما لوحتها الشمس
هائجة مائجة لكثرة ما غطست فى البحر
في لحمها لذة العنب السوري
ولذة دراق لبنان
وتلك التي اتت مـن اليمـن
ولحمها الطاهر بلون الحنطة والذهب
وشعرها الذهبي شعلة غير متناهية وغير اعتيادية
كالشعلة التي في جسدها
انني كنت في كل فترات العظمة القومية
في ارض الاندلس
رأيت عظمة « الميريا » وفلنسيا « وغرانادا »
ورأيت الشعر ينبت تاما لامعا زاهيا
« برتزيانا » اي الشعراء المعاصرون
عقودا قبل « هوكو وموسى ولاكنتي »
رأيت انوار النهوض العصرية حين ولادتها
هي قبل كثير من عصر « ليورناردو دافنشي في فلورنسا »
وفي يدي الفنانين الازميل والبيكار
طرزا قناطر خالدة في الحمراء العجيبة
في واحة الاسود وغرفة السفراء وعظمة الحمراء
هي قبل كل شيء مدهشة بصنعها ونقشها
وهي تبز بصنعها بن « بنيتوسيليتي »
لن تموتي يا بلاد العرب في ذاتي لـن تموتي
في كل حياة جديدة تبعثين
وفي داخلي تحيين الى الابد
انتفضي تكلمي واصرخي وحلي
كل ما في جاء منك
يحترق دمي كصحرائك
(فكنر) ينشدني دمي
منك جاء ضميري
ومنك جاءت قصائدي
التي هي قصائدك
تجري في كل نقطة من دمي
وتنتشر في كل اعضائي
انني كنت في كل مراحل العظمة القومية العربية

★ البرازيلي المولد واللبناني الاصل

جهنم

لمحفوظ مسيس*



حتى متى تنقبون ايها العمال في المناجم
يا قليلي الحظ
لم يبق لكم بعد هذا من نور
الابقار قد ولدت على قبوركم ثلاث مرات
هدير السفينة آت من بعيد
وفي طبقاتها السفلى تحمل ادوات العمل الثقيلة المؤلمة
كاسهم تشك في فؤادي
هي اشبه بقبر تقع عليه العاصفة في منتصف الليل
لربما انتم اضعتم مكانكم
انا اعيش بنفسي
وحيدا احدق بناظري
كجمرتين في الضباب
لكن يوجد هناك بالقرب منكم جيرة اشد نقاوة
ومساكن اكبر
انتم في هذه القبور الفارغة لاجل تعاستكم
انا اعيش وحيدا
لا اشرب من الماء غير العرق الذي يتصبب من صدري
الكثيف الشعر
من رطوبة الوحدة السوداء التي هي اشد ظلاما من
الخيالات والاشباح
لا تتراجعوا : اهذا هو مصيركم
هو ليس الا نداء عظامي من سالف العهد
هذا هو ارثي الاصلاحي الذي جئتكم به من بلد آخر
من بلد فيه الالم اخف على القلب

---

* ممثل تشيلي في فنزويلا من اصل لبناني صاحب مؤلفات كثيرة
وهو شاعر واديب وناقد من الدرجة الاولى .

أفكر باحدهم

مريا تيريزا سالم*

الوقت ليل
وانا افكر وحيدة باحدهم
انتظر ! ان اسمع صوتك في سكون الليل
ولكـن لا اسمع احدا
افكار محزنة ودموع تتساقط
ايـن هو حبيبي يا ترى
كان يحبني كثيرا
لماذا جعلني سعيدة جدا
وبعد ذلك اسلمني هكذا للعذاب
الوقت ليل ، وانا وحدي افكر بشخصه
انتظر : اسمع صوتك فى سكون الليل
انني اسمع احدا
هو حبي الذي اسمع
الدموع تتبدد
هو يشعر انني بكيت
اشعر اني اسمع احدا
هو حبي الذي اسمع
الدموع تذهب
هو يشعر انني بكيت

. . . .

ولها ايضا

الليـــل فى قلبي

ظلام الليل في قلبي
ينطفيء حبنا ويترك قلبيّ في ظلام الليل
ارى دمعة تنحدر
دمعة من دموعي
قد يراها احدهم
لكـن قلبا واحدا يفهمها
في ليلة وحدتي
وحبنا ينطفيء
ويترك في قلبي ظلام الليل
ولكـن أعرف ان حبي سوف يعود
وبعد الليل ياتي الصباح
وبعده تاتي الشمس
لكي تنير قلبي
فارسل البسمات
واقول صباح الخير ايها الحب
لقد لاح فجر جديـد

---

* سورية الاب لبنانية الام

(۱) وردت هذه القصائد للمجلةبوساطة الشاعرة لميعه عباس عمارة

العربة الرمادية اللون

سليمان فياض

على مبعدة قريبة ، رآهما فجأة ، متربصين به ، يرتديان جلبابين ابيضين ، يكشف اللون عن وجودهما في ضوء الليل المعتم ، يقفان على رأس حارة جانبية من الشارع القديم ، بين الناصيتين تماما . يتحدثان بهمس. يلتفتان اليه . يلتفتان دائما . كل شيء فيهما يتأرجح ويهتز ، كسحابات الليل غير المنظورة التي تتراءى للعينين . يظهران له متآمرين عليه ، يتربصان بأحد يقادم ما ، بل يتربصان به وحده . يقفان دونه ودون الخانكه ، ومحطة الزيتون ، والقطار ، وخديجه . يتضخمان لعينيه فجأة . يكبران كالظلال على الرمال ، والجدران ، في ضوء شمس غاربة ، أو مصباح منخفض ، يتأرجح ، كالرعب ، والخوف ، والكابوس ، ولحظة الالم في مرض شديد ، وهموم الافلاس الشامل المقترن بالجوع، وبفقدان الامل في اي منفذ ، وبالشعور بالخزي من النفس ، وبالقلق على الزوجة والولد .

ماذا يريدان ؟ الجنيهان اللذان في جيبه ؟ .. توقف عن السير . حدثنفسه بأنها ليلة ملعونة من اولها. تيقن أنه لو تقدم خطوة ، فلن يصل الى خديجة ابدا . لن يبلغ المحطة قط ، ولا القطار ، ولا الخانكة . سيضيع الجنيهان ، وربما ضاع هو معهما . سقط في الشارع قتيلا ، او جريحا ، حتى الصباح .

اخذ يتراجع بخفة ، محاذرا أن يشعر بانه يتراجع، حتى لا يعدوا اليه ، ويمسكا به ، يتراجع ظهره ببطء ، بصورة يبدو معها كأنه يتقدم ببطء ، في راسه تبرق فكرة المعية : أن يبتعد بهذه الطريقة مسافة كافية ، ثم يجري بالجنيهين ، قبل ان يدركاه ، ويختفي في الحارات اللولبية ، متجها من طريق اخر آمن ، الى المحطة .

صار منهما على مبعدة كافية . صار لايراهما ، واذن فهما لا يريانه الآن . ربما لم يرياه ابدا . وربما يفتقدان رؤيته وسط الظلمة . لعلهما الآن يتسللان وراءه ، قادمين نحوه متسترين بالجدران ، والبواكي القديمة ، والاعمدة الضخمة الجاثمة . استدار فجأة ، محاصرا برعب الاحتمالات ، والاخطار المتوقعة ، في ليل مبهم ، في واقع كالحلم . اخذ يجري محاذرا ، قدر طاقته ، أن يحدث حذاؤه العسكري صوتا على اسفلت الشارع ، وقضبان الترام ، وبلاط الارصفة . يجري جريته المفضلة ، القديمة ، المضمونة ، يجري شبه جالس ، ليعطي خطوته مزيدا من السرعة والثبات . يجري في كل اتجاه ، على الرصيف ، وبين القضبان ، وتحت البواكي ، وفي فضاء الشارع الذي يبدو رحبا الآن، ومضللا كالتيه ، كالصحراء في الحلم ، كالبحر في الغروب ، كالفضاء الاصم ، حين يحمله فيه الحلم ، طائرا به ، بغير جناحين ، ممددا على ظهره ، أو قاعدا ، فوق الرؤوس ، والمباني ، وأسلاك الترووللي باص ، واعشاش الحداة ، على هامات الاشجار ، والاقواس الحديدية الهلالية بقمم المآذن ، والصلبان المشرعه على اجراس الابراج الكنسية . يعي ، في ذات اللحظة ، وهو يجري ، انه في واقع ، وانه في حلم ، في واقع كالحلم ، في حلم كالواقع . يوشك لحيرة وعيه الكابوسية ، ان يختنق ، وان يصرخ ، وان يبكي ، وان يقاوم ، وان يستسلم للموت ، وايقاع الرعب . يخشى الدخول في الحارات . سيجدهما امامه في كل حارة ، خلفه على الجانبين . سيجد نفسه أكثر تعرضا للحصار . الشارع القديم ، الضيق في النهار ، الفسيح والطويل في الليل ، يمنحه للهرب حرية أكبر . يفكر أنه ، وسط هذه الحرية ، مكشوف تماما ، مفضوح لهما ، يريانه حيثما يذهب . يعتزم أن ينهار جالسا ، أو يصرخ مستنجدا بمن خلف النوافذ والابواب ، بالكتبة في مداخل اللوكاندات .

يرى النجدة فجأة ، ممثلة في عربة ، تقف على قرب ، عن يساره ، عند ملتقى الشارع بالميدان . يلمح ، في ضوء دكانة السجائر ، رفاقه الذين يكرههم عادة ، أحدهم واقف بجوار مقدمة العربة ، يدخن ، متكئا عليها . يفكر : الآخرون جلوس بها ، يشعر بالامن . يندفع ، محدثا نفسه ، انهم ، الآن ، في الشارع النائم ، عونه الوحيد ، في الطريق الى الخانكه ، والزيتون ، وخديجه .

❋ ❋ ❋

العربة ضائعة اللون ، تحت الضوء الليلي ، المبدد في الميدان ، ضوء المصابيح المتربة الرطبة ، والدكانة . لم يكن اي ضوء ساقطا عليهم تماما . رآهم ، كما في الحلم . تعرف اليهم بارديتهم الجوخية ، والاطواق

الحمراء حول عضدهم ، وباريهاتهم مشـــدودة ، على رؤوســهم ، باحكام الاطواق الحديدية . حدث نفسه : اولئك هم حرس الليل . الكل ينظر اليهم بريبة : رجال الجيش بترصد خائف ، ورجال الشرطة بحذر . يحس هو ، كلما رآهم ، بشعور متوارث ومعتاد ، بالذنب ، والخطأ المحتمل . الآن ، هو مشدود اليهم تماما ، وهم وحدهم سبيله الى النجدة ، والخاتكة ، وخديجـة .

جالسون هم ، في عتمة الحلم الليلي المضيئة ، على اريكتين من خشب ، تمتدان بطول صندوق العربـة . تغطيهما خيمة كالنفق الارضي ، مستطيلة ، بلا لون ، تحملها اطواق حديدية ، متباعدة . مرافقهم على ركبهم ، ظهورهم محنية ، سواعدهم متشابكة الاكف ، عيونهـم الى الميدان ، تشرف عليه وتراقبه ، عبر الفتحة الخلفية لصندوق العربة . يدرك أنهم يرونه ، ويعرفون حاجته اليهم . يخشى ، في ذات اللحظة ، ان يكون زرار ردائه مقطوعا ، او باريهه في وضع خليع ، او ياقته مفتوحة ، او رداؤه غير مكوى . يتحسس كل شيء فيه بذعــر . يدافع الخوف من اللصين ، بهـذا الخوف من حرس الليل . يعي انه صار بين ايديهم ، بجوار فتحة الصندوق. يراهم : اربعة . ولم يتكلم احدهم . عيونهم فقط تركزت عليه . يجهد ليسيطر على لهاثه ، واضطرابه ، بصعوبة . يقول لهم ، كشخص واحد ، لاهثا :

ـ مساء الخير يا دفعه .

تجيبه هزة رؤوس الشخص الواحـد ، بايماءة مرسومة ، ومدربة . ترد اليه مساءه . يقول :

ـ هناك لصان . يتربصان بي . يريدان نقودي . يرنون اليه ، بلا اكتراث . يضيف :

ـ هناك . في هذا الشارع . قرب ميدان باب الحديد .

ما يزالون يرنون اليه بغير اكتراث . يصـرخ مستنجدا :

ـ انا في اجازة قصيرة ، وزوجتي غاضبـة في الخانكة . اولادي صغار . ضائعون بدونهـا . انفصـل احد الرؤوس عن المشهد . ونقرت اصبع زجاج الكوة . يطل وجه السائق من خلفها ولا بد . فاليد تشير اليه باصابع مضمومة ، ان ينتظر قليلا ، ثم تأتي اليد بحركة، يفهم منها ، أن على السائق ان يلحق بهم ، بعد ذلك ، بعد قليل .

يتواثبون من العربة تباعا . يلبون صوت نفير لا يسمع . يحيطون به . يبدأون معه في عدو خفيف الوطء ، متلاحق الخطا . يخطر بباله ان يضحك فجاة . فالرجال الكبار يتقافزون كالاطفال . يلعبون لعبة صغيرة . عند الشارع ، ينقسمون قسمين . يتقافز كل قسم ، تحت البواكي ، على الجانبين ، يجد نفسه يسير في عـــرض الشارع ، وهم يستحثون خطوه بين لحظة واخــرى ، باصوات هامسة ، كالفحيح ، يوشك منها ان يجري عائدا الى اولاده ، وفي الصباح الرباح . لكنه يخشى ان يفعل .

كانا هنالك ، ما يزالان ، يتحدثان بهمس . يلتفتان اليه ، كما كانا ، احدهما بعد الاخر . يلتفتان دائما ، متآمرين عليه ، ينتظرانه ، كانهما زرعا هنالك لانتظاره .

قبل ان يتجها نحوه ، قبل ان يعتديا عليه ، وثب عليهما اثنان من حرس الليل ، وقطع اليهما الشـــارع الاخران . لم يسمع صوت ما . لم يدر حوار . لم يفـه احد بكلمة . فقط ، احاطوا بهما ، وبدأ الضرب ، وورد الاخران ، بعد لحظة قصيرة ، بضرب مثله . اختلطت الايدي والارجل والانفاس ، احس لما يجرى بالتوقف المفاجىء كالشلل . كسكتة القلب ، وسقوط الصاعقة ، واندفاع سيارة فجاة . قادمة من حارة جانبية ، على انسان يعود ، ولا يستطيع ان يتوقف . وجـد نفسـه بلا دور . خامره خاطر ، أن يواصل طريقه الى قطـــار الزيتون ، او يهرب عائدا ، مبتعدا عن شجار ، بدا لــه اللحظة انه لا يعنيه . ينتبه فجاة على صرخة احدهم :

ـ ابن الكلب هرب .
يجيبه صوت :
ـ نلحق بـه ؟
يحسم الاخر الموقف :

ـ لا داعي . هذا يكفي الان . سنعرف الاخر منه .

يوشك أن يشكر حرس الليل ، ويمضي مسرعا الى المحطة ، لكن صوت اللوري ، موتوره ، وبوقه ، يدويان ، في ذات اللحظة ، مقبلا نحوهم بغتة ، من قلب ظـــلام الشارع . يهز ثقله الارض بعلو متصاعد . تتوقف العربة فجاة ، والعجلات تزيق ، تحز في الارض ، فيتفتت الحصى، ويتناثر . يصيح الرجل ذو الجلباب الابيض :

ـ لم اعمل شيئا .
يدفعه واحد من حرس الليل الى صندوق العربة :
ـ اصـعد
ـ الى اين ؟
ـ لا تسأل . ليس شأنك
فيصرخ الرجل ذو الجلباب الابيض
ـ شأن من اذن ؟
يصفعه الحارس الشرس :
ـ اخرس .
ويضيف :
ـ اصـعد

يصعد الرجل ذو الجلباب الابيض . يفكر محجوب ان يستأذن ، وليذهبا به الى الجحيم . يصعد اثر الرجل حارسان ، فحارسان ، ويظل محجوب واقفا ، لا يفهم . يوشك ان يشكرهم . يأتى الصوت من داخل العربة :

ـ اصـعد .

ينظر اليهم بحيرة . تساءل : لماذا يصعد ؟ يسألهم منبهـــا :

ـ والقطار ؟ سيفوتني القطار
يجيبه ذات الصوت :
ـ ليس هذا شأننا . اصعد .
لا يملك الا ان يقول :
ـ طيــب
يقول الحارس :
ـ سنوصلك في النهاية . . الى الخانكه
الخانكه ؟ كيف عرفوا انه في طريقه اليها . يدب في روحه خاطر مرعب : لعله يحلم . تسرى رعدة مرعشة في جلده كله . يحس بالرعدة في فروة رأسه . قال لـه جده : ان كان ذراعك شرطيا فاقطعه . اترك حقك ، ولا تلجأ الى محكمة . يجد نفسه راكبا معهم ، كالمخدر ، والمسير . يجلس ، بمقابله ، الرجل ذو الجلباب الابيض .

❋ ❋ ❋

تندفع العربة بهم عبر الشارع ، فميدان المحطة ، فالشارع الطويل جدا ، الغارق في الضوء ، والمؤدي الـى الصحراء ، والخلاء . يصيح بهم الرجل ذو الجلبـاب الابيض :

ـ ستذهبون الى البوليس ؟

لم يجبه احد . يفكر محجوب انهم لابد ذاهبون به الى البوليس ، فذلك هو اختصاصه . يفكر في الاتهام الذي سيطلب منه توجيهه الى الرجل . لا يجد في راسه اتهاما محددا . يؤكد لنفسه ، انه لابد ان هناك اتهاما ما ، والا ما جاء معه حرس الليل . يعود الرجل ذو الجلباب الابيض يقول :

ـ لكن . ما تهمتي ؟
لم يجبه احد . فيضيف مهونا الامر كله :
ـ . . لانني سهران ، الى الان ؟
لم يجبه احد . فيقول مبررا :
ـ الكل يسهر . انظروا . .
يضيف بعد لحظة :
ـ السيارات الخاصة ما تزال تجري بالناس .
وضحك . واضاف :

ـ ها هي سيارة تسوقها امراة . لماذا لا تسألونها : اين كانت ؟ واين هي ذاهبة ؟
لم يجبه احد ، ولم يضحك معه احد . يعلق الرجل ثانيــة :

ـ لانني اسهر ، بدون سيارة خاصة ؟
لم يجبه احد . فعاد يسأل :
ـ أريحوني . ما تهمتي ؟
لم يجبه احد . فصرخ :

ـ اخبروني تهمتي . سوف اريحكم بصمتي . اقبل منكم حتى الموت نفسه . اعرف فقط : لماذا اموت ؟
تسقط صرخته في قاع الصمت ، وظلمة الليـل .

تضيع بين اصوات العجلات ، وتحت اقدام العائدين الـى بيوتهم ، قرب الفجر ، ومع اشعة الضوء الساطع المبدد . حين يتلاشى اثرها ، يقول له الحارس الشرس ، دون ان يلتفت نحوه :

ـ اخرس .

لكن الرجل ذا الجلباب الابيض لم يخرس . عـاد يصيح :

ـ ما تهمتي ؟ انا لم افعل شيئا . لم انو شرا ، لـم اسرق ، ولم اقتل .

شيء ما ، ينتفض في اعماق محجوب ، فيرجه رجا . يفكر انه يحلم ، وان عليه ان يخرج فورا من لعبة الحلم هذه . يجهد فلا يستطيع . يبدو كل شيء كالكـابوس : الحرس ، والعربة ، والليل ، والرجل ذو الجلباب الابيض ، والمرئيات المعتمة ، تترى بكتل المباني ، والاشـجار ، وومضات المصابيح ، التي سرعان ما تغرق تباعا في الظلمة . يفكر ان الرجل ذا الجلباب الابيض ليس حلما ، وانه الان يمكر به ، وبحرس الليل . يدعي البراءة . الشيء الـذي ينتفض في قلب محجوب الان . يوجعه حتى الالم والفزع . يعي ما ينبض في داخله : الرجل ذو الجلباب الابيض لـم يكن ينوي به شرا . لكن : لماذا تشاجر ؟ ولماذافر صاحبه؟ ولم يصرخ الان بكل هذه الحدة ؟ يفكر : البريء يصرخ ، والمتهم يصرخ . الدفاع يصرخ ، والاتهام يصرخ . والجمهور وحده ، يلتزم الصمت ، كحرس الليل ، والقضاة ايضـا يلتزمون الصمت ، الا من صوت المطرقة ، حين يحتـاج الاتهام الى حماية ، من صوت الرجل ذي الجلباب الابيض ، والدفاع عنه يصيح احد الحرس ، بالرجل ذي الجلباب الابيض ، بعد طول احتجاج :

ـ اخرس .

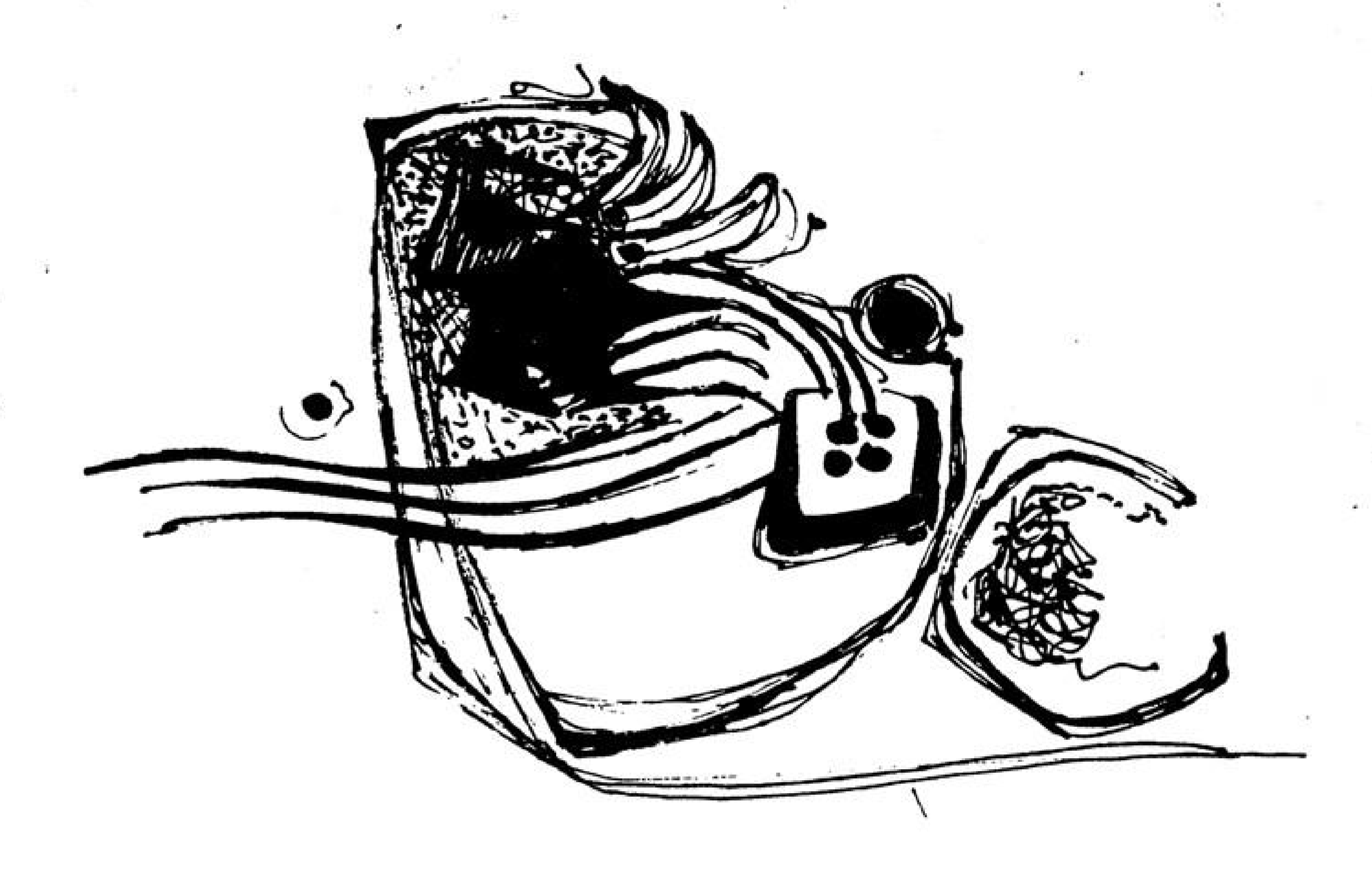
بل تمتد يده وتصفعه ، كأنه يخرس ذلك الحديث السري الاخر ، الذي يمور في قلب الرجل ، يتأوه الرجـل لعنف الصفعة ، ويئن . يحس محجوب بدم الرجل يسيل على ذقنه . لا يراه . لكنه يحس به ، وهو يرى يده تمسح فمه . يشعر محجوب ان عليه ان يتكلم ، وان لا يبدو لينا في كلامه مع الرجل ذي الجلباب الابيض . يقول له متهما ، كأنه يعاتبه :

ـ تقطع الطريق مع صاحبك على المارة ؟

برغم الصفعة ، والدم ، يضحك الرجل ، ويهتـف ساخرا :

ـ انا ؟ نحن الذين نقطع الطريق ؟ وماذا تفعلون انتم الان ؟

يثور حارس الليل الشرس الذي صفعه . يطوح بيده الى صدره . يشدها متقلصة ، ثم يدفعهما كالقذيفة الى وجه الرجل ، فتستقر ظهر كفه على وجهه . يرتطم ثقـل الضربة على الانف . ينهضه الرجل ليمسك به متوجعا .



لكن الحارسين يشلان يديه ، والعربة تهتز بهم . يصرخ الرجل ذو الجلباب الابيض مستنجدا بالمارة ، والنيام . لكن العربة تظل تندفع بالجميع ، والنيام لم يستيقظوا ، والمارة لم يكترثوا . ربما لان الامر كله يحدث في عربة رمادية اللون . يقول الرجل في النهاية :

ـ فلنذهب الى البوليس .

يعود يتوسل :

ـ اذهبوا بي الى البوليس .

يجيبه حارس الليل الشرس :

ـ لسنا تحت امرك ، اوامر البوليس . سنذهب بك حيث نحب .

يعي الرجل ذو الجلباب الابيض ، يعي محجوب معه ، ان امرا غريبا ، ومرعبا ، سوف يحدث . ينفجر الرجل يسب ويلعن . يتلقى ، مقهور اليدين ، ضربات متلاحقة على وجهه . يكف الرجل عن السباب واللعن ، وينشج . يساله محجوب ، خائفا ان ياتي عليه الدور مثله :

ـ لم كنت تقف اذن مع صاحبك ؟

ينظر اليه احد الحرس ، مستنكرا سؤاله ، وضعفه . لكن الحارس الشرس يقول للرجل :

ـ اجب . تكلم . لماذا كنت تقف مع صاحبك ؟ لماذا تتعرض لواحد منا في الطريق ، بعد منتصف الليل ؟

يتوجه الرجل بوجهه الى محجوب ، مفحوما بالنشيج ما يزال ، كانه يقول له : انه سبب البلية . ويقول :

ـ انا ؟ هل تعرضت لك ياشاويش بأذى ؟

يسكت محجوب لحظة . يقول :

ـ اذن . لم كنتما تتحدثان ، وتشيران نحوي ؟

يصرخ الرجل متعجبا :

ـ ما الذي حدث هذه الليلة ؟ هل وقعت بين مجانين ؟

مجانين ! .. تصفع محجوب الكلمة . يخجل من نفسه . يفكر : « اثنان يتحدثان » . يعي انه مسطول . مسطول ما يزال . « ما الجريمة اذن ، في ان يتحدث اثنان ؟ وان يشير احدهما بيده الى الاخر ، او الى اي احد ؟ » . يفكر : « لكن ذلك يحدث في الليل . اللعنة . الم يجدا مكانا اخر ، لهذا الحديث ؟ » يصرخ في الرجل ، دافعا خجله من نفسه ، عن نفسه ، وحرجه مع حرس الليل :

ـ كنتما تشيران نحوي .

تتسع عينا الرجل ذي الجلباب الابيض . يتصارع في فمه صوت البكاء ، صوت الضحك ، الرجاء والسباب . يقول :

ـ نحن ؟ انا لم ارك الا في هذه العربة !

يصيح به حارس الليل الشرس :

يقول لمحجوب بقسوة ، مؤكدا ، كأنه يعي ذلك الان
ــ تكلم في الموضوع
يقول الرجل له ، دون ان يلتفت اليه :
ــ لم اخرج عن الموضوع
فقـط :

ــ انت السبب اذن !
ثـم يسأله :
ــ . . اليست لك زوجة ؟

يصفعه الحارس عندئذ . يمد محجوب يده ليرحم الرجل من الحارس ، فيصيح به الحارس ساخرا :
ــ ضعفت ؟ انه يتحدث عن زوجتك !

يحار محجوب : ماذا يصنع . يلوذ بالصمت . ينقذه الرجل ذي الجلباب الابيض ، اي غضب . يعي محجوب في
ــ لك زوجة ؟ ولك اولاد ؟ اليس كذلك ؟
لا ينتظر جوابه ، يضيف :
ــ انا ايضا ، لي زوجة ، ولي اولاد ، وكنت . .
يصيح به الحارس الليلي الشرس :
ــ لا ياشيخ . خش علينا خش . ما دامت لك امراة ، وعيال ، لم لا تحاسب عليهم ، ترقد عليهم ، مثل الدجاجة؟!

يضحك الحراس . لا يضحك محجوب . لا يبدو على الرجل ذي الجلباب الابيض ، اسري غضب . يعي محجوب في تلك اللحظة ما حدث . يوشك ان ينسجه بيديه وعقله ، مرة اخرى ، حين يقول الرجل :
ــ واين هي ؟ كنت اريدها لاجل العيال .
يتنهد محجوب . مع التنهيدة ، يصعد صوته : آخ .
يسأله محجوب :
ــ والرجل الاخر ، الذي كان معك ؟
يجيب الرجـل :
ــ هو اخو زوجتي . كنت اتفاهم معه ، وهو راكب راسه ، لكي تعود زوجتي الغاضبة الى البيت .
يخرس محجوب ، ويظل الحـــراس صامتين . لا ينظرون الى الرجل ذي الجلباب الابيض . ينظرون فقط الى محجوب . يشعرون بعيونهم ساخـرة ، مفروزة في وجهه نظراتهم . يقتلونه الان منا وذلا . لا يعاتبون ، او يلومون ، او يتخلون عنه . يصيح احد الحراس :

ــ لعبة اخرى . تلعب بنا . اطمئن . لا يخيل علينا الكذب . خصوصا الكذب المكشوف ، مثل كذبتك هذه .

يقسم الرجل ذو الجلباب الابيض ، ان ذلك هو ما حدث . يفكر محجوب ان الرجل لا يكذب . هو الاخر كان في طريقه ليأتي بزوجته من بيت الاهل . يقول الحـــارس للرجل :

ــ ومن يريد ان يصالح زوجته ، هل يقف مع اخيها ، المزعوم في الشارع ؟

تتوالى اصوات الحراس الاربعة ، متلاحقة ، وملجمة:
ــ لم لم تذهب اليها في البيت اذن ؟

ــ لم لا تقابل اخاها في بيته ، وليس في الشارع ، وبعد منتصف الليل ؟

ــ اسمع . انت كذاب .
ــ ولص .
ــ اسمع : لماذا فر صاحبك اذن ؟
ــ لماذا تشاجرتما معنا ، حين امسكنا بكم ؟
ــ تقاومان الحكومـــة ؟

يصمت الرجل ذو الجلباب الابيض طويلا ، بعد ان انجاب حصار الاسئلة ، وتوقف الرجم ، ثم يأخذ يضحك ، مقهورا ، بصوت مفحوم بالبكاء ، يضرب كفا بكف ، يفكر محجـوب انـــه يصـــدقه ، وانه ليس بوسع احد ان يجيب على هذه الاسئلة . يعرف محجوب كثيرا من العابها ، مع العساكر الذين تحت يده . يمارسها احيانا معهم . يفعلها الضباط معه كلما غضبوا عليه . هو الاخر كان في طريقه ليعود بزوجته . كان بوسع اي من الحرس ، او البوليس ، ان يوقفه ، وهو ذاهب الليلة ، ويتهمه بجريمة ، حدثت في حي اخر ، بمثل هذه الطريقة ، ان يوقفه وهو عـــائد مع زوجته من الخانكه ، ويقول له : اثبت لنا انها زوجتك .
يصرخ في ذات نفسه : اللعنة على كل شيء . يسمع الرجل ذا الجلباب الابيض ، يردد من بين اسنانه بغضب :

ــ كلاب . كلاب

ثم يعاود البكاء مجهشا . يود محجوب ان يخلصه من المأزق ، والليل ، والعربة ، وهؤلاء الحرس . يقـــول لحرس الليل :

ــ فلنتركه . انني . انني اسامحه
يضحك حرس الليل ، ولم ينقطع الرجل عن نحيبه.
يصيح احد الحرس بمحجوب منذرا :
ــ اخرس
يضيف ثان :
ــ اتعبتنا بسببك ، ثم تاتي ، وتضعف كالمراة .
يضيف الحارس الليلي الشرس :
ــ سبنا . ولابد من عقابه ، على ما فعل بك ، وبنا .
يحس بهم محجوب ، في غاية البهجة ، والانفعال .
يفكر انهم وجدوا عملا ما هذه الليلة . يلوذ بالصمت .
ينفجر الرجل ذو الجلباب الابيض ثانية :
ــ كلاب . كلاب
يصيح به محجوب مشفقا :
ــ لا تقل ذلك . لا تقل ذلك .

يشعر انهم بسبب سبابه ، سينتقمون منه انتقاما مروعا . يتضاحكون في وجه الرجل ذي الجلباب الابيض ، في وجه محجوب . يوشك محجوب . لخوفه ، وقهره ،

ان يضحك لهم بدوره ، يتشاغل بالنظر خارج العربة . رائحة الصحراء ، وندى الليل ، وبرودة الهواء ، تزكم . اختفت اضواء المصابيح ، وانطفأ كل امل . الصحراءمعتمة لا تزال . والليل ، كالبحر في الليل الصيفي ، ثقيل ، وراكد ، ورطب . يلتفت الرجل ذو الجلباب الابيض الى الحرس . يصرخ ، وهو ينظر بفزع الى الصحراء ، عبر الفتحة الخلفية للعربة :

ــ اين تذهبون بي ؟

يضحك حرس الليل . يقول احدهم ساخرا :

ــ سنعقد لك محاكمة عسكرية .

يصيح الرجل ذو الجلباب الابيض ، بفزع هستيري :

ــ لي انا ؟ ياله من شرف ؟

يضيف محتجا :

ــ لكنني لست جنديا

يقول حارس :

ــ اعتزمت الاعتداء على جندي ، وقاومتنا .

يصرخ الرجل متوسلا :

ــ لم اعتزم شيئا . ولم اقاوم . لم اركم في الظلام. صدقوني .

لا يسمع سوى الصمت . ينفجر محتجا :

ــ اذن .. لماذا ؟ .. لماذا اذن ؟ .. لماذا ؟

وتنزلق منه الكلمة بانفعال :

ــ هل ارتكبت جريمتكم ؟

الكلمة التي انزلقت برغمه ، جعلته لا يسيطر بعد على لسانه . جعلت الحارس يسأله بحقد مستفز وماكر :

ــ وما جريمتنا ؟

يجيب الرجل ذو الجلباب الابيض ، بثبات ، كالمنوم :

ــ هذا الخطف من الشارع !

يسأله الحارس الليلي الشرس ، بذات اللهجة ، من بين اسنانه :

ــ وماذا ايضــا ؟

يجيب الرجل ذو الجلباب الابيض ، برقة :

ــ اسمع ، لماذا تحاربونني ؟ لست عدوا .

يتمتم ، وتسمع التمتمة :

ــ لوكنت عدوا ، مسلحا ، لما فكرتم في خطفي !

رجا محجوب ان لا يكون احد سمعه . يصفعه الحارس الليلي الشرس ، صائحا :

ــ اخرس ياكلب

للفور ، تتوقف العربة محتجة ، كان الموقف قد اعد سلفا ، لهذه اللحظة ، والسائق كان يسمع ، والعربة الرماديةاللون ترتجف بالذعر ، فتنتفض متوقفة ، دفعة واحدة .

يسرع حارسان بالهبوط من فتحة العربة . يهتف الحارس الشرس بالرجل ذي الجلباب الابيض ، وهو يدفعه :

ــ انزل .

ينزل الرجل بجلبابه الابيض ، يرفع جلبابه وهوينزل درج العربة . يقفز دفعة واحدة ، دون ان يكمل هبوط الدرج ، ويجري مختفيا في الليل ، والصحراء . يجري خلفه الحارسان . يزوغ بين الرمال . تتكشف الرمال الان في ضوء الفجر الكاذب . تسوخ قدما الرجل ذي الجلباب الابيض ، في الرمال الهشة . تثقل خطاه ، ويبطيء عدوه . يمسك به الحارسان . يعودان به وهما يضربانه ، وهو مستسلم . حين يتوقف به الحارسان ، عند العربة يصيح مفزعــا :

ــ ماذا ستفعلون بي ؟ .

يلتفت الى الشاويش متوسلا :

ــ قل لهم ياشاويش ، انني لم افعل شيئا .

يصيح به الحارس الليلي الشرس :

ــ اخرس ياكلب

يجيب الرجل ذو الجلباب الابيض ، بانتحار مؤكد :

ــ انا . أنتم الكلاب . كلاب . كلاب

يسيرون به مبتعدين بين الرمال ، الى سفح الجبل. يخاف محجوب ، ان يتخلف عنهم ، فيتهم . ان يبتعد عن الرجل ذي الجلباب الابيض ، فيضيع بينهم . يتبعهم . يتوقفــون . يقول الحارس الليلي الشرس :

ــ اتركوه

يجيبه حارس :

ــ سيهرب

يتضاحك الحارس الليلي الشرس بلذة . يفهمها الحراس الاخرون ، فيبتسمون . يتركون الرجل ذا الجلباب الابيض ليذهب . لكنه يتوسل اليهم :

ــ اين اذهب ؟ لا تتركوني في الصحراء . اولادي في البيت .

يدفعه الحارس الليلي الشرس امامه . يقول باقناع ودود :

ــ اذهب اليهم ، واسرع . هذه هي فرصتك

يتطلع الرجل ذو الجلباب الابيض ، حوله ، بحذر وشك ، يحدق في وجوههم ، واحدا واحدا ، يتوقف عند وجه محجوب . ضوء الفجر الكاذب لا يكفي ، ليرى احدهما، بوضوح ، وجه الاخر . يقول له الرجل ذو الجلباب الابيض:

ــ هل اذهب ؟

يلتفت محجوب الى الحارس الشرس ، ليطمئن على الرجل . وجه الحارس يبتسم . ببراءة يقول الحارس:

ــ نعم . دعه يذهب . لقد عفونا عنه .

يلتفت الرجل ذو الجلباب الابيض لمحجوب ، يعود يسأله :

ــ قل انت : هل اذهب ؟

يفكر محجوب لحظة . يتردد لحظة . لان الحارس يبتسم . لان الحارس تكلم ببراءة . ماذا يجدى ان يبقى. لن ينجو . ان يذهب . لن يفلت . يقول محجوب للرجل ذي الجلباب الابيض :

ـ نعم . اذهب .

يشيح محجوب بوجهه عنه . يدرك الرجل ذو الجلباب الابيض انه لن ينجو ، او يفلت . لا يندفع الرجل ذو الجلباب الابيض عاديا . يبتعد فقط ببطء ، كمن فقد الامل واستسلم . يدير محجوب وجهه نحوه . راجيا ان يعود ، عسى ان يفلت . يراه يبتعد ببطء . اقدامه ثقيلة ، على الرمال الدقيقة ، الهشة ، يود ان يصيح به ليعدو ، لينبطح على وجهه ، ويزحف . يرى الحارس فجأة ، يخرج مسدسه ، ويصوب بسرعة . يوشك محجوب ان يلقى بنفسه على اليد ، ان يصيح به منبها للموت . يتراءى له البيت ، والاولاد ، وخديجة ، ونور الشمس ، وضوء القمر ، وملك الموت . يدير وجهه ، منكمشا على نفسه . بعينه غير المنظورة ، يرى : يد الحارس ، ثابتة ، لا ترتعش . اصبعه يضغط . تدوي الرصاصة في فضاء الليل ، وصمت الصحراء . يردد الجبل صدى الطلقة . يسمع محجوب الصرخة الهائلة ، تعانق بصداها صدى الموت . يلتفت نحو الرجل ذي الجلباب الابيض . يراه ينكفىء على وجهه كالصخرة ، كأن اصابته في الرأس ، او القلب . تلوى لحظة ، ثم همد . لم يثر الغبار ، ولم تسقط نجمة الفجر ، هاوية في الفراغ . ولم يخر الجبل صعقا . كما في الافلام ، يرى محجوب الحارس الشرس، ينفخ ببرود أصم الوجه ، فوهة مسدسه . يرين الصمت ، على الجبل ، والصحراء ، وحرس الليل ، والفجر الكاذب الذي يتلاشى . يتحرك الحراس في صمت مبتعدين عن الرجل ذي الجلباب الابيض ، عائدين الى العربة الرمادية اللون ، قبل ان يعي ان السائق معهم ، يرى السائق ينظر اليه بريبة . والحارس الشرس ينظر اليه بريبة ، والكل ينظر اليه بريبة . يغوص قلبه بين اضلاعه . يشعر انه كالفأر ، بين عيني قط . الحارس الشرس يسأله عند العربة الرمادية اللون :

ـ هل رأيت شيئا ؟

يبلع محجوب ريقه ، يقول لفوره ، متعلقا بالخيط الملقى اليه :

ـ لا . لم ار شيئا .

الحارس الشرس يعود يسأله :

ـ هل سمعت شيئا ؟

محجوب يقول لفوره مؤكدا :

ـ لا . لم اسمع شيئا .

الحارس الشرس يعود يسأله :

ـ هل قلت شيئا ؟

محجوب يقول لفوره :

ـ لا . لم اقل شيئا .

الحارس الشرس يسأله :

ـ وانا ؟

محجوب يقول لفوره :

ـ انت لم تقل شيئا

محجوب تغمره نوبة اخلاص مستفيثة ، مؤكدة . يصرخ دافعا كل شر :

ـ نحن لم نقل شيئا . لم نر شيئا . لم نسمع شيئا . لم يحدث شيء . اي شيء . لا شيء ابدا . لا شيء .لا شيء .

الحارس الشرس يبتسم . يضع يده على كتفه ، يقول :

ـ انت منا .

ويصعد العربة . يظل محجوب واقفا امام درج العربة ، والكل يصعد . يدور موتور العربة . يطل وجه الحارس الشرس ، يقول له :

ـ اصعد

لا يصعد . يهم ان يصعد . لا يصعد . يسأله الحارس :

ـ الا تريد ان تصعد ؟

يهز محجوب رأسه . يقول برضا بالغ :

ـ لا .

يأمره الحارس الشرس :

ـ طيب . اضحك

يضحك محجوب . ضحكه يبكي . يقول له الحارس الشرس :

ـ طيب . امسح دموعك . كن رجلا

محجوب يمسح خديه . محجوب يقول له الحارس الشرس :

ـ سنوصلك الى الخانكه . قلنا لك ذلك من قبل .

يجيب محجوب

ـ اعرف . ستوصلونني الى الخانكه . اعرف . قلتم ذلك .

الحارس الشرس يقول :

ـ طيب . انت حر .

ويصيح بالسائق :

ـ اطلع

تنتفض العربة . تسير مبتعدة . يظل محجوب مزروعا في مكانه . يتذكر الرجل ذا الجلباب الابيض . يحس ان الارض تتحرك به الى الخلف ، نحو الرجل ذي الجلباب الابيض . يشعر ان الارض تتحرك به الى الامام، نحو العربة الرمادية اللون . تصدمه العربة . يسقط منسحقا . يتذكر انه في البيت ، يلبس جلبابا ابيض .

(القاهرة) سليمان فياض

٤ زائد ١ يساوي ١

اسماعيل فهد اسماعيل

١
الحديث

يلقي ظهره الى الجدار .
كيف حدث هذا ؟!
اللعاب في فمه بطعم مر .
حركة عشوائية صغيرة ...
يفرد ساقيه . يجمعهما .
مجرد حركة صغيرة !!
منذ ان غادر المصنع ، وقبل ان يغادر ، وهو يعيش حالة ذهول .
المكنسة هي السبب !
يعمل . يتكلم . يمشي وهو اشبه بنائم .
لولا ذراع المكنسة !
ومنذ ان دخل البيت لم يبادل زوجته كلمة . هي تتواجد هنا وهناك . صوت اصطدام أواني الطعام ببعضها ...
لا تدري !
خاصة وان الحادثة اكبر من ان يستوعبها . اكبر من كل السنوات التي خدمها ، والتي سيخدمها .
لكن العمال ...
فتطفو الاشياء المحيطة به على سطح وعيه .

● ●

عادة يغتسل بالماء فقط ، ثم يجالس زوجته على طعام الغداء .
أكره ان اغتسل .
دبق التراب والعرق يلصق ثيابه بجسده .
ـ مابك ؟
كانت زوجته قد اقتربت منه وسألته . فأجابها :
ـ تعب .
لم تعقب بشيء .
لا تدري !
ابتعدت ، لتقترب وهي تحمل صوان الطعام ، وضعته بينهما .
عادة يتوجه الى الطعام بنهم ، ويظل يحدثها ـ في أثناء الاكل ـ عن اخبار يومه .
أكره أن آكل .
يدها في الاناء ، وعيناها في وجهه .
ـ انت لا تأكل !

● ●

خطوة الى الوراء . خطوة اعتباطية ، وحدث ما ...
يعمل كناسا في المصنع القريب . ساعات دوامه تمتد ما بين السابعة صباحا والثانية ظهرا .
ـ متى تقبض الراتب ؟
ـ ....
وفي المساء يبيع الفاكهة مستعينا بعربة يد .
ـ كيف حال البيع اليوم ؟
ـ الناس يفضلون الشراء من الحوانيت .
حانت منه التفاتة الى العربة .

اكره أن أبيع .

العربة تقف غير بعيدة عن الباب . وصوت زوجته يصله للمرة الثانية :

ــ أنت لا تأكل !.. مابك ؟!

سؤالها الملحاح :

ــ مابك ؟!

اثار في داخله موجة حزن فياضـــة . تصاعـدت لتتجسد في عينيه ، والحاحها الآخر :

ــ ماذا حدث لك ؟!

اثار احساسا آخر موازيا للاول . تصاعد ــ أيضا ــ ليتجسد في عينيه . شعر برغبة قوية لئلا يعانق زوجتــه وحدها . ما كانت في متناول ذراعه . صوان الطعام يملأ المسافة بينهما . تقلصت أصابع يده بحركة عصبيـــة وتمتم :

ــ بسبب الحادثة .

٢
الحادثــة

دوي الآلات يطغى على كل شيء ، ومن اجل ان تكلم الزميل الذي الى جانبك عليك ان تصرخ من قعر حنجرتك العمال الاربعة يتحركون بين مقابض الآلات حركـــات سريعة منتظمة ، بينما كان الكناس يعمل على تنظيـــف الارض ، مستعينا بمكنسة ذات ذراع طويلة ، وهو منكس الراس ، منشغل عن كل ما حوله ، ومنسجم مع عمـــله تمام الانسجام .

لو اني وفقت لبيع التفاح المتبقي في العربة مـــن الامس لاستطعت ...

وعندما اصبح تحت المروحة توقف عن التنظيف . استند الى ذراع المكنسة . رفع وجهه الى اعلى . المروحة تدور بسرعة . استقبل الهواء وعلى فمه طيف ابتسامة .

التفاح فاكهة طيبة .

اخرج منديلا من جيبه . انحشر بينه وبين الآلـــة القريبة احد العمال ، فتزحزح عن مكانه دون ان يبادل العامل كلمة . مسح العرق عن وجهه .

خفيفة الوزن ، ولا تفسد بسرعة .

اعاد المنديل الى جيبه .

وانا ان لم أوفق لبيع كل الكمية التي لدي ...

امسك ذراع المكنسة من وسطها . رجع خطوة الى الوراء من اجل ان يجمع التراب المتراكم على الارض .

ــ ماهذا ؟!

صرخة فزعة افلتت من فمه .

ما الذي حدث ؟!

الذراع تصدم شيئا ما بقوة . المكنسة تهتز في يده . صوت خافت وسط دوي الآلات .

كيف لم ...

قطع من الزجاج المهشم تتناثر على الارض .

لمَ لم التفت ؟!

تماس كهربائي . شرارة ساطعة .

انا ...

المفاجاة تكاد تعطل حواسه .

سنعترف !!

دخان موضعي . انقطاع التيار .

ماذا فعلت ؟!

تباطات حركة الآلات .

انا غبي !!

تباطات .

خربت المصنع !!

تباطات .

ما العمل ؟! ... ستتوقف !!

توقفت .

الذراع هي ..

وعم المكان هدوء شامل ، عدا صوت المروحة التـــي بدات تتباطأ بدورها .

● ●

من مكان ما خلف الآلات ارتفع صوت احد العمـــال مشوبا بانزعاج :

ــ ماذا حدث ؟!

ــ ....

توافد العمال الى حيث الزجاج المتناثر . تســـاءل احدهم بدهشة رافضة :

ــ من كسر جهاز المراقبة ؟!

ــ ...

تطلع العمال الاربعة الى بعضهم ، ثم انصبت عيونهم على الكناس . الدماء تفيض من وجهه . شفتاه ترتعشان تهمهمان :

ــ لا .. لا ادري كيف .. كيف ...

ــ « أنت كسرته ؟ ! »

ــ ...

عيناه هما اللتان تطرفان فقط .

وتسببت في ...

كف العامل عن الكلام . سادت ثواني صمت . قال الكناس بعدها بتمتمة خافتة :

ــ ذراع المكنسة هي .. هي .

قال احدهم :

ــ اتدري بكم هذا الجهاز ؟ !

وعقب آخر :

ــ ستشتغل عشر سنين لحساب صاحب المصنـــع قبل أن توفق لتسديد ثمنه !

بينما قال الذي يكبرهم سنابلهجة الشخصالمسئول عن الاشراف على سير العمل :

ــ والاهم من هذا كله ان الآلة ستتوقف عن الانتاج

لحين اصلاح الجهاز !

فتمتم الرابع في حيرة :

ـ وما العمل الان ؟!

عيون الكناس ـ حائرة ـ تطوف على وجوههم .

ـ الذراع هي ... الذراع ...

عاد الذي يكبرهم سنا يقول وهو يلقي نظرة خاطفة على ساعته :

ـ صاحب المصنع سيصل بعد نصف ساعة !

وقال آخر وعلى فمه ابتسامة باهتة وهو يشير الى الكناس :

ـ وستدفع انت الثمن !

لم ينبس الكناس بحرف . خيل اليه انه بدأ يسمع خطوات صاحب المصنع ...

« ـ لماذا توقفت الالات ؟! »

« ـ .... »

« ـ من الذي ... »

« ـ .... »

« ـ تعال يا كناس ! .. يا .. »

لكن العامل الذي كان قد تساءل في حيرة :

« ـ ما العمل الان ؟! »

اعاده بينهم عندما تساءل بلهجة فيها طرح جدي لا يخلو من توجيه آمر :

ـ وما العمل الان ؟

عاد العمال الاربعة يتطلعون الى بعضهم . اكبرهم سنا يمد يده الى جيبه .

ـ المفروض بنا ...

يخرج علبة سجائره . يشعل واحدة . يطرق برأسه مفكرا . ساقا الكناس تتناوبان حمل جسده .

سيصل صاحب المصنع !!

وينطلق وسط الصمت المتوتر صوت الكبير مشيرا الى قرار اتخذه :

ـ ساعيد ايصال التيار الكهربائي الى الالات .

ـ ....

لا احد يرد عليه بشيء . يلقي بالسيجارة بين قدميه . يسحقها .

ـ يجب ان نسرع !

يتوجه ناحية صندوق حديدي كبير مثبت على الجدار البعيد ، ومن البعيد يجيء صوته :

ـ « اريد سلكا ! »

طلبه لم يكن موجها لاي منهم . يسرع احدهم الى باب جانبي .

ـ اين السلك ؟!

ـ هاهو .

وثالثة يجيء صوته من البعيد :

ـ افصل الآلة المكسورة عن الدورة الكهربائية !

طلبه لم يكن موجها لشخص معين ، يصطدم العاملان الاخران ببعضهما وهما يسارعان للتنفيذ . الكناس يراقبهم في « انشداه » . احس بالمكنسة ثقيلة جدا على يده .

ها قد انتهيت .

التيار الكهربائي يعود ثانية . الآلات تبدأ تدور في بطء بادىء الامر ، ثم تأخذ تتسارع . تتسارع . لتنتظم بعد ثوان . تطلع الكناس الى الآلة المكسورة . صمتها يتعالى في صرخة صاحب المصنع :

« ـ لماذا توقفت هذه الالة ؟! »

انتابته رعشة قوية .

« ـ من كسرها ؟! »

لكن المروحة ـ كذلك ـ بدات تدور في بط رتيب آخذ بالتسارع من اجل ان تنتظم مع حركة الآلات .

« ـ انت الذي ... »

تلفت حوله . صاحب المصنع لم يأت بعد ، بينما كان أحد العمال يقترب منه وهو يصرخ :

ـ لماذا تقف هكذا ؟!

صراخ العامل يكاد يضيع وسط صخب الآلات ، وعلى الرغم فهو يعاود باعلى :

ـ اتمم عملك !

ـ ....

ارتخت اصابعه من على ذراع المكنسة . سقطت على الارض . سارع للانحناء عليها . التقطها . العامل يبتعد ، والمكنسة لا تريد ان تتحرك على الارض بيسر .

يدي ترتجف !!

احس بدفء رطب داخل عينيه .

لماذا انكسرت ؟!

وهذا التراب اللعين يرفض ان يتجمع على بعضه بسهولة .

جسدي كله يرتجف !!

والعرق بدأ يتصبب من وجهه غزيرا .

لو اني التفت الى الوراء !

توقف عن العمل . اخرج المنديل من جيبه .

هذه الذراع طويلة اكثر من ...

ولعله انفق وقتا طويلا في ازالة العرق من وجهه لان يدا ما وضعت على كتفه . استدار . العامل الذي صرخ به قبل قليل يتطلع اليه ـ الان ـ وعلى فمه ابتسامة مشبعة . ثم ذابت الابتسامة مع صرخة :

لماذا تتكىء في هذا المكان ؟!

ـ ...

انتقلت عيناه من وجه العامل الى واجهة الجهاز المكسور . لكن العامل دفعه عن مكانه بلطف ليبتعد به وهو يصرخ داخل اذنه بأعلى صوته :

ـ انت لم تكسر الجهاز .

الكويت ١٩٧٢/١٢/١٢

ذيل الشهوة في المصيدة

بقلم . بيكاسو

ترجمة . جعفر صادق الخليلي

ليست هذه المسرحية هراء كما قد يظن بها ، فما ترمز اليه واضح لكل اولئك المساكين الذين كتب عليهم ان يعيشوا في فرنسا تحت حكم الاحتلال الالماني . ففيها يرسم لنا بيكاسو الوضع الفكري الذي كان عليه الشعب الفرنسي فيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٤ ، وقد كنت أنا أحد أفراد هذا الشعب .

ان لكلمة ((ذيل)) Queue في العنوان الفرنسي للمسرحية معنى توافقيا مع الصف الطويل (الكيو) الذي كان يؤلفه الناس وهم بانتظار تسلم حصصهم من التموين . كان الوقوف في تلك الصفوف امرا مخيفا أليما . كان الجميع في عذاب دائم من تورم اقدامهم . كان الجوع يتحكم في عقول الناس ويشدهم الى التفكير في الطعام ، حتى اننا كنا نلتذ بقراءة كتب الطبخ . كنا ننتظر متلهفين وصول بعض الطعام كان يرسله في سلال اصدقاء من الريف (مشهد البيكنيك) . كانت الهموم والآلام تعتصرنا عصرا . غير ان الحياة مضت قدما = العواهر يسعين في تجارتهن ، والمهرجون والممثلون يواصلون تأدية أدوارهم ، والكتاب يكتبون . كنا نعيش على الامل . وكان هذا الامل يتجسد حقيقة كل شهر عندما كانت ايدينا تشد على بطاقات اليانصيب ، آملين ان نربح الجائزة الاولى . كان اليانصيب هو المورد الوحيد لفرنسا أثناء الحرب . كانت السجائر من الندرة بحيث لو اننا حصلنا على ثلاث منها كنا نقسمها الى قسمين لتصبح ست سجائر ، وهكذا الى غير ذلك .

((شخوص المسرحية))

- **كبير القدم**
- **البصل**
- **الكعكة**
- **ابنة العم**
- **مدور الساق**
- **كلبان**
- **الصمت**
- **الغمة النحيفة**
- **الغمة السمينة**
- **الستائر**

الفصل الاول — **المشهد الاول**

كبير القدم ـ كفى خداعا يا بصل . اننا متنورون تماما الآن ، ومستعدون لكي تكشف لابنةالعم بعض حقائق البيت. فعلينا اولا شرح جميع اسباب او نتائج اتحادنا الزناوى ، اذ لا يصح ان نخفي عن الفارس تجعد ملابسه أو الوحل على حذائه ، وان أزعجه ذلك .

مدور الساق ـ دقيقة ، انتظر دقيقة .

كبير القدم ـ لا ، لا ، لاتضيع انفاسك .

الكعكة ـ حسنا ، حسنا ، اهدأ ودعني اتكلم .

كبير القدم ـ لابأس ، لابأس .

الكلبان ـ وح وح ، وح وح .

كبير القدم ـ كنت اريد ان أقول انه اذا كان علينا ان نتفق على موضوع الاثاث وموقع الفيلا ، فلابد أولا ان نتفق على ان ننزع عن (الصمت) بردعته وان نلقيه عاريا في الحساء ـ وبهذه المناسبة بدأ الحساء يبرد بسرعة هائلة .

الغمة السمينة ـ اود ان اقول شيئا .

الغمة النحيفة ـ انا ايضا ، انا ايضا .

الصمت ـ هل لك ان تخرسي !

البصل ـ لم يتقرر بعد انتخاب هذا البيت مكانا للقيا ، ولامكانا عاما للمقابلات الخاصة؛ فعلينا أولا ان نفحص ، وبالمجهر ، الشعر الزغب في موضوع كهذا ما يزال معلقا .

كبير القدم ـ كف عن هذا الاختباء البارع وراء القضية التي تهمنا وتزعجنا كثيرا . ان اختيار الشهود قد تم ، ولقد تم على احسن وجه . سنحاول ان نقتطع معا الشكل على الظل الذي تلقيه قائمة صاحب الدار .

الصمت (يخلع ملابسه) ـ اف ، ما اشد الحر !

ابنة العم ـ منذ قليل اضفت شيئا من الفحم على النار ، ولكنها لم تشتعل ، ما أزعجها !

البصل ـ يجب تنظيف المدخنة غدا ، انها تدخن .

مدور الساق ـ خير من ذلك بناء اخرى جديدة في السنة القادمة ، واحدة أجد شبابا ، تتخلص بها من الجرذان والجواسيس .

الكعكة ـ انا افضل التدفئة المركزية ، انها انظف.

الفمة النحيفة ـ اوه ، ما اشد ضجري !

الفمة السمينة ـ اخرسي ، ان معك اصحابا هنا !

مدور الساق ـ النوم ، النوم ! اتدرون كم الوقت الآن ؟ انها الثانية والربع .

(تتبدل الاضاءة الى نور قوي عاصف)

الستائر (وهي تهتز) ـ ما اعنفها من عاصفة ، يا له من ليل الليل ! شديد حقا ، حالك السواد كالحبر الهندي . ليل وبائي من الخزف الصيني . ليل راعد في معدتي الوقحة (تضحك وتفرقع كالالعاب النارية) . (موسيقى سان سائين ـ رقصة الموت . يهطل مطر غزير على الارض . تمرق عبر المشهد اشعة خادعة .)

ستـــــار

الفصل الثاني

المشهد الاول

(ممشى في فندق القذارة . امام كل باب من ابواب الغرف تظهر قدما نزيل الغرفة ، تتلويان ألما .)

قدما الغرفة رقم ٣ ـ آخ ، قدماي المتورمتـــان ، آخ

قدما الغرفة رقم ٢ ـ آخ ، قدماي المتورمتـــان ، آخ قدماي ، آخ !

قدما الغرفة رقم ٥ ـ آخ ، قدماي المتورمتـــان ، آخ قدماي ، آخ !

قدما الغرفة رقم ٤ ـ آخ ، قدماي المتورمتـــان ، آخ قدماي ، آخ !

قدما الغرفة رقم ٢ ـ آخ ، قدماي المتورمتـــان ، آخ قدماي ، آخ !

(تضاء الابواب الشفافة وتبدو خلفها أشباح خمســـة قرود ترقص وهي تأكل الجزر . ظلام دامس .)

المشهد الثاني

(نفس المنظر . يدخل رجـلان يلبسان قلنسوتين من قلانس الكوكلاكس كلان ، يحملان حوضا كبيرا مملوءا برغوة الصابون ، فيضعانه امام الابواب في المشى . بعد فترة قصيرة من موسيقى توسكا ، تظهر من الحوض رؤوس ، كبير القدم ، البصل ، الكعكة ، ابنة العم ، مدور الساق ، الكلبين ، الصمت ، الفمة النحيفة ، الفمة السمينة ، الستائر .)

الكعكة ـ ها نحن ، بعد ان غسلنا ، وشطفنا ، ووتظفنا احسن تنظيف ، غدونا مرايا انفسنا ، وعلى اتم استعداد للقيام غدا وغدا وغدا بنفس الدور .

كبير القدم ـ نعم ارى ، ارى !

مدور الساق ـ نعم ، اراك ، اراك ، أيتها الفاجـــرة الصغيرة .

كبير القدم (يخاطب الكعكة) ـ ساقاك متناسقتان ، وسرتك جميلة التـــكوين ، وخصرك نحيل ، ونهداك رائعان ، وقوســـا حاجبيك يثيران الجنون ، وفمك باقة ورد . شفتاك اريكة ، وتكور بطنـــك مقعد مريح في مقصورة ملاعب (نيمس) لمشاهدة مصارعة الثيران. عجزك طبق من الفول المطبوخ ، وذراعاك حســـاء من زعانف سمك القرش . و . . ماذا نسميه ؟ عش السنونو ، ما اشـــبهه بالنار تحت حساء من عش السنونو . حبيبتي ، بطتي ، قطتي ، اني متيم ، متيم حقا !

البصل ـ عاهر ! بنت شوارع !

مدور الساق ـ اين تظن نفسك ؟ افي بيت ام في مبغى ؟.

ابنة العم ـ اذا مضيتم في هذا ، فلن اغتسل مـرة اخرى ، ولسوف اترككم .

الكعكة ـ صابونتي ، اين صابونتي ؟ صابونتي !

كبير القدم ـ فاجرة !

البصل ـ يالك من عاهر !

الكعكة ـ ها ، ما الطف عطرها ، ما الطف عطـر هذه الصابونة !

مدور الساق ـ تبا لصابونتك العطرة !

كبير القدم ـ اين تريدين ان ادعكك ؟

مدور الساق ـ عاهر !

(ينبح الكلبان ويلعقان الممثلين ، ثم يقفزان الى خارج الحوض . كذلك يخرج المستحمون وهـم بملابس العصر . تخرج الكعكـة وحدها عارية الا من الجوارب . يحظر الممثلون سـلالا مليئـــة بالطعام وزجاجـــات الخمـــر والشراشـــف والســـكاكين والشوكات ، يعدونها جميعـــا للقيام بسفرة بيكنيك . يدخـل جنازون يحمـــلون التوابيت ، يحشرون فيهـــا الشـــخوص ويحكمون سد اغطيتها بالمسامير ، ويخرجون بها .)

ســـــتار

(ستارة خلفية ، جدران خشبية للمسرح ، فرش . كلها سود .)

كبير القدم ـ خطر لي الا شيء احسن من (يخني) لحم الغنم ، ولكني افضل لحم البقر المدمس ، او حتى اكلة من الكولاش ، يعدها ، في يوم سعيد ثلجي ، غلامي السلافي ـ الاسباني ـ المغربي ذو البول الزلالي ـ خادمي وعشيقتي وجزء لا يتجزأ من بناء مطبخي النتن . فاذا ماخلصت من علائقها الصمغية الدبقة ، فليس عندئذ مايضاهي النظرة في عينيها ، ولا لحمها المبضع الخامد في طبق جلالها الملكي، فما فيها من اللحوم المطبوخة ، وحشو البغض الذي تقدمه حارا وباردا ، ونكهتها المسيلة للعاب ، انما تثير شهية الاشتهاء المشدودة بخيوط الحلاوة . ان برودة قوس اظافرها المنكفئة على نفسها ، وشرر نار شفتيها الثلجيتين ، مكشوفة لضوء النهار على قش الزنزانة ، لن تبدل من طبيعة أثر الجرح . جمالها السافر ، ومفاتنها الابدية التي تزين صدرها ، وقوة المد في وصالها تنفض الغبار الذهبي عن نظرتها الهائمة في زوايا المغسلة ، واركانها المظلمة تغص بالغسيل المنشور ليجف عند نافذة ادراكها المشحوذة على مشحد شعرها المشوش . فاذا كانت قيثارة تجديفها المبتذل وضحكاتها تلسع وجه اللوحة المتوهج ، فانها مدينة بمداهنتها الهائلة هذه الى تناسقها المفرط واغراءاتها المروعه . ان باقة الورد المنجنيقيةالتي ترفعها في الهواء تصرخ بين يديها بافتتانها الجلالي بالضحيةمتبلورة التفكير ، وبخطوات حبها الخبب ، والنسيج المولود صباحا في بيضة عريها الطازجة ، تزيح الحاجز ، وترتمي على السرير لاهثة . اني احمل آثارها على جسدي ـ انها حية تصرخ، تغني، وتمنعني من اللحاق بقطار الساعة ٨/٤٥ . اناملها الوردية تضج برائحة التربنتين . عندما اصيخ السمع عند اذن الصمت وابصر عينيها تغمضان وتبعثان عطر عناقها ، اشعل شموع الاثم بكبريتندائها الشيطاني . ويتحمل الموقد الكهربائي قوة الصدمة .

(يسمع صوت طرق على الباب)

مدور الساق (من الخارج) ـ من بالداخل ؟

كبير القدم ـ ادخل .

مدور الساق ـ ما اشد راحتك ياصديقي كبير القدم ، وما اشهى رائحة شواء الخنزير البرى! انا ذاهب . جئت لأقول لك طاب مساؤك . كنت مارا على جسر التنهدات فلمحت ضوءا هنا ، فجئتك ببطاقة اليانصيب الوطني . السحبة ستجري الليلة .

كبير القدم ـ اشكرك ، هاك ثمنها . حسنا ، لقد حالفني الحظ بعض الشيء هذا الصباح ، في ساعة تحميص الخبز الرائعة وبيضة راعي الابرشية الطازجة اللذيذة . وفي يوم آخر ستكون لي مجداً اسود .

مدور الساق ـ يا الهي ، انها باردة !

كبير القدم ـ هل لك في قدح من الماء ؟ فذلك سيدفيء احشاءك . اني منشغل البال وقلق بشأن ايجار البيت . فعلى الرغم من ان المالك ، ذلك النغل جويس ، قد وافق على الاجرة الخ ، فان جارتي عبر الطريق ، الكلبة ، مصدر ازعاج لي . فقطتها الضخمة السوداء تحوم دائما حول قفص فيراني ، وارى ان اسماكي الاستوائية التي اطعَم منها ستستحيل الى لحم مفروم تزدرده هذه المفترسة الحمقاء . اما ضفادعي في البرميل المثقوب فعلى خير حال . غير ان شراب التكيولا الذي خمرته قد انقلب حامضا ، واني اخشى ان تخبيء لنا نهاية السنة مجاعة اعظم .

مدور الساق ـ خير وسيلة لمعالجة هذه الحالة هي ان تعلق فارا ميتا بصنارة كبيرة وتتركها تتدلى وتنتظر القطة الكبيرة تبتلع الطعم ، ثم تقتلها ، تسلخها ، تغطيها كليا بالريش ، تعلمها الغناء وتصليح الساعات ، بعد ذلك لك ان تطبخها في منقوع الاعشاب .

كبير القدم ـ الضحكة لمن يضحك آخرا . فما ان تموت حتى تأتي القطة وتلك التي

اعبدها ليتمنيا لي سنةجديدة سعيدة، ولسوف يحترق البيت كمصباح من ورق وستقطع الزينات كل اوتار القيثارات والكمانات .

مدور الساق ـ جنون ! جنون ! جنون ! البشرية جنت . وشاح الخمار المعلق برموش الستائر تمسح الغمائم الوردية عن المرآة التفاحية الخضرة ، خضرة السماء التي بدات تستيقظ على نافذتك . انا ذاهب الى الحانة عند ناصية الشارع لانتزع لون الشكولاته الباهت الذي مايزال يطفو على سطح القهوة السوداء . وعليه ، اسعدت صباحا ، سأراك مساء الغد ، الى الملتقى ! (يخرج) .

المشهد الثالث

(كبير القدم مستلق في وسط المسرح على الارض ، يشخر . من جوانب المسرح المختلفة تدخل الغمتان وابنة العم والكعكة)

الغمة النحيفة (تنظر الى كبير القدم) ـ انه يلتمع جمالا كنجمة . انه حلم يتحقق بالالوان المائية على لؤلؤة . ان لشعره تداخل فن الارابسك في اروقة (الحمراء) ، وان لملامحه صوت الجرس الفضي الذي يقرع تانكو المساء في اذني المملوءتين بالحب . ان جسده مليء بأضواء الف مصباح كهربائي مشتعل . سرواله منتفخ بكل العطور العربية . كفاه كقالبي ثلج شفاف صنعا من الخوخ والفستق . محارتا عينيه تضمان جنائن معلقة اندهاشا من كلمات نظرته ، ولون حساء الثوم الذي يحيط به يضفي نورا هادئا على صدره حتى ان هديل الحمائم الذي نسمعه يتوقف للنظر اليه مثل سمك شيطان البحر على صواري السفينة التي تمخر عباب افكارها في دوامات دمي .

الغمة السمينة ـ بودي ان اذوقه دون علمه !

الكعكة ـ انا احبه !

ابنة العم ـ تعرفت مرة في (شاتورو) على مهندس يلبس النظارات . كان يريدني ان اكون على احدث طراز . كان سيدا مهذبا بحق ، وكان واسع الثراء . لم يكن يسمح لي ان ادفع ثمن عشائي ، وعند المساء ، فيما بين السابعة والثامنة ، كان دائما يتناول كأسا من الخمر في المقهى الكبير عند ركن الشارع الرئيس . وهو الذي علمني ـ علمني كيف اقطع كعوب الليمون . لكنه عاد بعد ذلك الى ارضه ، ليعيش هناك في قصر قديم تاريخي الى الابد . حسنا ، والآن ارى ان كبير القدم المضطجع هنا يشبهه .

الكعكة (تلقي بنفسها أرضا فوقه) ـ احبه ! احبه !

(تستخرج كل من الكعكة وابنة العم والنكبتين من جيوبهن مقصا كبيرا ويأخذن بقص شعره حتى يصبح رأسه أصلع أجرد كالجبن الهولندي الاصفر المعروف بأسم « راس الموت » . وتسقط من بين شقوق ستائر النافذة اعمدة من اشعة الشمس على النسوة الاربع الجالسات حول كبير القدم ؟ .)

الكعكة (تنوح وتنشج) ـ آي ، آي ، آي ، آي .

ابنة العم (تنوح وتنشج) ـ آي ، آي ، آي ، آي ، آي . (يستمر النواح والنشيج مدة ربع ساعة) .

كبير القدم (يحلم) ـ عظم النخاع مثقل بالمتدليات الجليدية .

ابنة العم ـ ما اجمله . آي ، آي ، آي ... انه ... آي ، آه ، انه ... آي ، آي ، آي . (تبكي) .

الغمة النحيفة ـ آي ، آي ... (تبكي) .

الكعكة ـ آي ، آي ، احبه . آي ، آي ، احبه ، احبه . (تبكي)

(وفجاة يغطيهم الدم ويسقطون على الارض مغشيا عليهم . ازاء هذه الكارثة تفتح الستائر طياتها بازدراء مشلول يخفيه الستار النازل) .

ستـــــار

الفصل الرابع

(صوت وقع اقدام)

الكعكة ـ انا التي ستربح ! انا التي ستربح ! انا التي ستربح !

ابنة العم ــ انا ايضا ! انا ايضا ! انا ايضا !

الغمة السمينة ــ انا الاولى ! انا الاولى !

كبير القدم ــ انا الذي ساربح الجائزة الاولى !

البصل ــ كنت الاول دائما . وساكون الاول !

الصمت ــ سترون ، سترون !

الغمة النحيفة ــ طائر صغير اخبرني بذلك .
(تدور عجلة اليانصيب)

ابنة العم ــ سبعة ، يا للحظ ! سأفوز بالجائزة الاولى !

مدور الساق ــ ٢٤ ، صفر ، صفر ، ١٠ ، ٤٢ ، حسنا ، انا ايضا سأفوز بالجائزة الاولى . المجموع ٢٤٩ الف ، صفر ، صفر ، ٨٩

الغمة النحيفة ــ تسعة ، هذا هو رقمي ، نعم ، وهو الرابح بالجائزة الاولى !

الكعكة ــ ٦٠+٣٠٠ والف وصفر صفر ٧ انا ايضا اربح الجائزة الاولى ، كنت دائما محظوظة !

كبير القدم ــ ٤٤٤٩ ، يا الهي ! هذا يجعلني مليونيرا ، على راس القائمة !

الصمت ــ ١٨٠٠ ، وداعا للفقر ، للحليب ، للبيض ولعربة الحليب . ان لي الجائزة الاولى !

مدور الساق ــ ٤٢٥٤ الجائزة الاولى لي ! انني اهنىء نفسي !

ابنة العم ــ ٩ صفر صفر صفر انا الرابحة ، انا الرابحة ، انا رابحة الجائزة الاولى !

البصل ــ ٣٩٢٤ ، ها هي العدالة اخيرا ، انا رابح الجائزة الاولى !

الغمة النحيفة ــ ١١ ، رقمي ! انا رابحة الجائزة الاولى في كل مكان !

الغمة السمينة ــ ٢١٥ر١٧ لقد ربحت الجائزة الاولى !

الستائر (تهتز بجنون) ــ ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ربحنا الجائزة الاولى ، نحن الرابحون ، نحن الرابحون !
(بضع لحظات من الصمت الثقيل ، تظهر خلال ذلك من صندوق الملقن مقلاة كبيرة يسمع منها صوت قلي البطاطا في الزيت وتشم رائحتها . وبالتدريج يملأ دخان القلي جو المسرح حتى يستحيل التنفس) .

ستار

الفصل الخامس

كبير القدم (منبطحا على سرير ، يكتب) ــ

« الخوف من غضب الاحبة المفاجيء ونوبات من الغضب . ساترا الزرقة الناضحة من اعشاب البحر التي تغطي الرداء المنشى على شرائح اللحم التي هاجها وجود برك من صديد المراة التي ظهرت فجاة متمددة على عربتي . غرغرة معدن شعرها المصهور تصرخ ألما لفرحتها بكونها مملوكة . مقامرا بالبلورات المرصعة في ذوب زبد اشاراتها المريبة . الحرف الذي يتابع شيئا فشيئا الكلمة المكتوبة على طيات التقويم القمري المشتبك بشجرة التوت يكسر البيضة الممتلئة حقدا ويثير السنة ارادتها المثبتة في شحوب الزنبق عند اللحظة التي يغمى فيها على الليمونة الفضبى . باللعبة المزدوجة ، والسلاميات المصبوغة بالاحمر تحيط بحافة وشاحها ، يشوش الصمغ العربي الذي يقطر من هيئتها الوقور انسجام الصوت المصم للصمت الاسير .

« ان انعكاس كشرتها المطبوعة على الزجاج المعرض لكل الرياح ، يعطر قسوة دمها التي تتلقاها الحمائم في تحليقها البارد . ان سواد الحبر الذي يغلف اسمه رضاب الشمس الضارب على السندان خطوط الخطة التي كلفت غاليا ، يزيد ، تحت الحاح الشهوة في امتلاكها ، القوة المكتسبة والسبيل غير الشرعي لبلوغها . انني اجازف بامتلاكها بين ذراعي ، ممددة ، معتوهة . »

لعلها رسالة غرام ، سرعان ما تكتب وسرعان ما تمزق . غدا أو الليلة أو بالامس ، سأرسلها كي يبردها اصدقائي المخلصون . السيجارة ١ ، السيجارة ٢ ، السيجارة ٣ ، واحد اثنان ثلاثة ، واحد زائدا اثنين زائدا ثلاثة تساوي ست سجائر . واحدة تدخن ، واحدة تشوى ، والثالثة تحمص على نار المشواة . اليدان المعلقتان في رقبة الحبل تنزلقان

بخفة عن الشجرة المحلقة شهوانيا فتجلدان بقسوة جسدها الفينوسي الطاهر . بقدمين متلاصقتين يهبط الضوء بثقل هذه السنين في آبار الظلام . (بيغاسوس) الفرس المجنح المنزوع الاحشاء . برسم ، بعد السباق ، بامعائه المدلاة ، صورتها على بياض حزنها المرمري الصلب اللامع .

ان قعقعة الستائر المعدنية المرتخية تقرع اجراسها السكرى على صفحات الحجر المفضضة فتنتزع من الليل صرخات النشوة اليائسة . طرقات مطارق الزهور وتنانة ضفائرها المبهجة تتبل اليخني باوراقها وقرنفلاتها الكستنائية . ايد ترفرف ، ايد تظهر من اكمام صداريها المزركشة، مثنية بعناية على مخمل مسند الكرسي، تضغط بقسوة على خد الفاس المزروعة في كتلة الخشب ، تقلد باسى الدرس الملقن بخط مدور جميل . حجر الشقائق الصلد المزدرد كلس الستائر الساكنة على السلم المتكيء على كبريت السماء باطار النافذة . ان اخطر الاسباب وتوقع النكبات او المخاوف والشهوات المحفزة لاتستطيع الآن ان تمحو المتعة الكئيبة التي يمنحها الاضطجاع المريح على سرير اخضر بلون الامل .

الكعكة (تدخل راكضة) ـ صباح الخير ! صباح الخير ! اتيتك بعربة باخوسية . انني عارية وأموت عطشا . هات لي حالا قدحا من الشاي وشيئا من ارغفة الخبز المحمر عليها زبد وعسل . انني اشد جوعا من ذئب ! اسمح لي ان استريح . ناولني لفاعا من سميك الفرو يعج بالعث لاستر نفسي . قبلني أولا في فمي ، وهنا وهنا ، هنا وهناك وفي كل مكان . ما كنت لاجيء اليك هكذا بالنعال ، ودودة وعارية ، لولا حبي لك ، فالقي عليك تحية الصباح ولاقنعك انك تحبني وتريدني الى جوارك ، انا العاشقة الصغيرة ، اسيرة افكاري الدائرة حولك انت الذي تبدو حنونا عابدا لمحاسني . لاتستح ، هات قبلة حب اخرى ، بل الف قبلة اخرى . هيا الان اذهب لتعد لي الشاي ، بينما سانتزع انا هذا الثؤلول المؤلم عن اصبع قدمي الصغير .

كبير القدم (يحتضنها ويسقطان على الارض)

الكعكة (تنهض من العناق) ـ هذا اسلوب جميل لاستقبالي وامتلاكي . انا مغطاة بالثلج وارتجف . هات لي مدفئة الاقدام . (تجلس القرفصاء على صندوق الملقن بمواجهة الجمهور وتتبول مدة عشر دقائق طويلة) ـ اوه ، هذا حسن ! (تمشط شعرها ثم تقوم فتجلس على الارض وتأخذ بتقليم اظافر قدميها .)

كبير القدم (يدخل حاملا تحت ابطه سجلا ضخما) ـ هذا غذاؤك . الماء مقطوع . لا شاي . لا سكر . لا قدح ولا صحن . لا ملعقة . لا اناء . لا خبز ولا مربى . الا ان عندي لك مفاجاة سارة ، هنا تحت ابطي : روايتي ، ومن هذه السجقة الكبيرة سأقتطع لك بضع شرائح احشو بها راسك ، اذا سمحت لي واصغيت بكل انتباه خلال بضع سنوات طوال من الليالي الحالكة التي لابد ان تقضيها سعداء هذا الصباح حتى الظهر . هاهي الصفحة ....ر.٣٨ التي تبدو لي ذات اهمية جدية . (يقرا) ـ « ان الرائحة الحادة المنبعثة من الحقيقة الصلدة التي تمنح الاسبقية للحوادث لا تجبر الشخص المقدر له القيام بهذا العمل على التقيد بأي قيد . فأمام زوجه وامام الكاتب العدل ، نحن ، الوحيد ذو المسؤولية والواضع المعروف بشرافته ، لا نضمن كل مسؤوليتنا الا في حالة واحدة هي عندما تصبح المخاوف الجامحة قلقا قاتلا من حيث تحيز وجهة نظر القضية الموضوعة تحت المناقشة ، يسحب جميع السلك الرصاص من الآلة المعقدة لكي يؤكد بأي ثمن الآراء القاطعة بشأن القضية التي سبق للاخرين ان جربوها ، بنسبة معاكسة لشرح وجهات النظر المؤثرة في وزن المعلومات غير الموضوعية . » « ... كانت قاعة الرقص المغلقة ملأى بالسكر وبعصير الجميل وبطيبة المجتمع المختار الجالس في مواجهة الامر الواقع الملىء بريش الاطفال البرونزي ، ناشزا



كالدموع المتأخرة المريبة . » « . . . من فوق برج الثكنات كانت الساعة تظهر لا ابالية مطلقة نحو زوايا الارقام الشمسية المخنوقة في قبض خانق الحريات . ان عناق الغربان طلبا للدفء ، وتشابك اسنان ماكنة الخياطة عند تركيب او نزع الازرار ، ما كان لينفخ الحياة في المنظر النصف ميت حتى ان الاعشاب نمت على خط تحليقها وظلال اجنحتها لم تسقط على جدران الكنيسة بل انزلقت على رصيف الساحة ، حيث تحطمت بتحقق المغامرة المناسبة المقدر لها ان تشغل هذه القضية الموقتة . »

البصل وابنة العم (يدخلان) ـ اسمعا ، اسمعا ! جئناكما بروبيان ! اسمعا ، اسمعا ! جئناكما بروبيان !

كبير القدم ـ كان هذا ينقصنا لتأتيا فتزعجانا فتزعجانا بروبيانكما القذر ! ما رأيكما ، يا بصل ويا ابنة العم ، في اننا نمقت روبيانكما هذا ؟

ابنة العم ـ يالروبياننا الوردي ! يالأضمامة روبياننا الوردي ! اتقول « روبيان قذر ؟ » لقد عطفنا عليك وكنا نفكر بك ، وها انت ذا تصرخ فينا بالطرد . هذه دناءة !

البصل ـ اما انا فقد علمني هذا الا اقدم لك الروبيان .

كبير القدم ـ لا ، اسمع . . .

ابنة العم ـ اما انت ايتها الكعكة الصغيرة ، فسوف اخبر امك بكل شيء . جميل هذا الوضع الذي انت فيه ، عارية تماما قبالة رجل كاتب وشاعر . . . عارية بالجوارب . قد يكون هذا ادبا او شهوة لبيدية ، ولكنك لا تشبهين فينوس ، ولا انت عروس من عرائس الشعر ، ولا حتى سيدة شابة محترمة . ترى ماالذي ستقوله امك اذا ما سمعت هذا المساء من الغسالات الاخريات عن سلوكك المعيب المخجل اذا قورن بسلوك احدى بنات الهوى المتبذلات تجرها شهوة داعرة الى هذا الاستوديو الفني ـ مأخوذ كبير القدم ؟

الكعكة ـ يا ابنة العم [illegible] بعيد عن الانصاف . . بالمناسبة [illegible] هل اجد عندك قطعة خيط ،

أو لعلك تعيرينني منديلك ؟ سأتهيأ للذهاب . انا ذاهبة ، انا ذاهبة الى البيت . الحق ، ماهذا الرجل الا خنزير ، منحرف جنسيا ، شبق ، حقير . (تدخل الى الحمام) .

كبير القدم ـ اما وقد ذهبت الكعكة فاصغيا الي . انها مجنونة تسعى الى اثارتنا بأساليبها الملكية المهذبة . انا احبها ، فلتفهما ذلك . انني أميل اليها ، ولكن ان انطلق من ذلك لا تخذها زوجة ، او ملهمة ، او فينوس ، فذاك طريق طويل صعب المرتقى . ولئن كان جمالها يثيرني ورائحتها تخرجني من طوري ، فان آداب سلوكها على المائدة واسلوب ارتدائها ملابسها وسلوكها المهذب يثير اشمئزازي ونفوري . اريد رأيك الصريح ، انا مصغ ، فماذا ترين فيها يا ابنة العم ؟

ابنة العم ـ انا اعرف صديقتك الصغيرة هذه حق المعرفة ، فقد كنا نجلس على رحلة واحدة في المدرسة لسنوات عدة . فانا أؤكد لك ان سلوكها في المدرسة كان قدوة للجميع . صحيح انها كانت مكسوة بالبثور ، ولكن الذنب في ذلك لم يكن ذنبها ، فأغلب الظن ان السبب كان نقصا في التغذية واهمال الفتاة وتركها لغرائزها . كانت قذرة الجسم ، شعثاء ، تنبعث منها آلاف الروائح الكريهة . بصدريتها السوداء القصيرة وحذائها الممزق البالي وسترتها المحاكة كنا نرى في جميع الرجال ـ العمال المسنين والشباب والكهول ـ ان نظراتهم المشتعلة نيرانا والمتقدة شموعا امام صورتها المدمرة قد اكتسحتهم بعيدا ، بايديهم المحترقة تختفي ، في انطلاقاتهم ، الجوهرة النقية لينبوع الشباب .

البصل ـ عندي انا كان للطفلة طعم نبات الانجليكا الاخضر .

ابنة العم ـ لا جدال في كون الكعكة فتاة طيبة .

كبير القدم ـ جسدها أشبه بليلة صيف تعج بالضوء وبعطر الياسمين والنجوم .

البصل ـ حسنا ، لك ان تميل اليها يا كبير القدم ، فذاك شأنك . ان كنت تحبها فبها وهنيئا لك كل ما يتبع ذلك من سعادة وتعاسة . كن شجاعا واني اباركك ، وحظا سعيدا ! الا تأتين يابنة العم ؟ اننا ذاهبان يا كبير القدم . ليس لك ان تتبرم أو تشكو ... المهم ، لا تنس ان تضيف على الروبيان شريحة من لحم الخنزير وقليلا من الكرفس وقدحا من لبن الاتان .



ابنة العم ـ ... مع السلامة يا كبير القـــدم .
(يخرجان)

كبير القدم ـ يالها من زمرة تافهة ! (ينطرح علـــى السرير ويســـتأنف الكتابة) ـ « ان زرقة الربطة الناعمة التي تبرقـــع شريط زهور جســم ورد القطيفـــة العاري في حقل الهرطمان يمتص قطرة قطرة قطرة اثقال اجراس عربـــات الجليد الصغيرة عن اكتاف الليمونـة الصفراء المرفرفة بجناحيها . لقـــد استوفت فتيات (افينيون) ارباحهن طوال الثلاثين سنة الماضيات . »

الكمكة (تخرج من الحمام مرتدية ملابسها كاملة وعـــلى راسها قبعة حديثة الطراز) ـ ماهذا ؟ هل ذهبا ؟ وبدون اية كلمة . بالطريقة الفرنسية ؟ اتعلم ؟ ان جميع هـؤلاء الناس يثيرون اشمئزازي . انا لا احب غيرك . لكن علينا ان نحذر يا حبيبي . فبما اني عذراء حقا فسأضع علامـات مضيئة على نهديّ ظاهرة للعيـــان ، فاحصل على وظيفة حسنة في ســوق البضاعة .

كبير القدم (ينحني تحت الســرير يبحث عن المبـــولة المختفية) ـ انني احمل في جيبي الرث زوايا ضوء الشمس الحالك المذرّاة .

ســـــــتار

الفصل السادس

(المنظر في غرفـة البالوعـــة ـ النوم ـ المطبخ ـ الحمـــام في فيللا الغمة)

الغمة النحيفة ـ آفة عواطفي المريضة تزيد من سـعير أورام القدم الشـفوفة بالمنشـور الزجاجي المثبت في زوايا قوس قـزح البرونزية وتبدده في نثار قصاصـات الورق الملونة . ما انا الا روح متخثرة على زجاج النوافذ الناري . الطـم جبيني بصورتي وانادي على بضائـع حزني تحت النوافذ المغلقة في وجـــه الرحمة . وقميصي الذي احالته الى مِزَع مراوح دموعي الصلبة يلســع بحامضيته طحلب ذراعي اللذيـــن يجرجران رداء قدمي ونداءاتي مـــن [illegible] الذي اشتريته امس باربعين (ســو) من اجل كبير القدم يحرق اصابعي . ومثل ناسور الشهوة يلعب الحب فــي قلبي لعبة (الدعبل) فيما بـين ريش اجنحته . ماكنة الخياطة القديمة تدير الخيول والاسود الخشبية في عجـلة رغباتي الشعثاء ، وتقطع ســـجق لحمي وتقدمه حيا للانجم المجهضـة المثلجة ايديها والطارقة زجاج النافذة بجوعها الذئبي وعطشها الصحراوي. قطع الخشب باكداسها الضخمة تنتظر مصيرها باستسلام . فلنطبخ الحساء (تقرأ في كتاب الطبخ) ـ قطعة مــن البطيخ الاسباني ، قليل من زيـــت النخيل ، عصير ليمون ، باقلاء جافة ، ملح ، خل ، فتات خبز . يطبخ الجميع على نار هادئة ، وتزال ، من حين لآخر وبكل عناية ، روح تعاني آلام المطهر . يترك ليبرد . يطبع في الف نســخة من القطع الكبير ويجمد في الوقـــت المناسب ليمكن تقديمه لســـمك (الراى) . » (تصرخ في فتحة البالوعة تحت السرير) ـ اختي ، اختـــي ، تعالي لتساعديني في تنظيم المائـــدة ولجمع المفارش الملطخة بالدم والقذارة اسرعي يا اختي ، فالحساء قد بـــرد واخذ يتكسر تحت مرآة خزانـــة المرايا . كنت بهذا الحساء اقوم طـول المساء بتطريز الف حكاية ستهمس في اذنك بلطف ان كنت ترغبين في الابقاء على الهندسة البنائية لبنفسج الهيكل العظمي .

الغمة السمينة ـ (تخرج شعثاء ملطخة بالسواد من بـين قذارة الشراشف الممتلئة بالبطاطـــا المقلية ، تمسك بيدها مقلاة قديمة) ـ جئت من مكان بعيد مشتتة الفكر جراء آلام طويلة طويلة ، خلـــف نعـــش المتشقلبين الذين منحهم لي مزيـــل الدهون الجاف ، بالرغم من دقـــة حسابه .

الغمة النحيفة ـ الشمس !
الغمة السمينة ـ الحب !
الغمة النحيفة ـ ما اجملك !
الغمة السمينة ـ عندما خرجت صباح اليوم من بالوعة منزلنا خلعت على بعد خطوتين مـــن

المشواة الحذاء الشائك من اجنحتي ، وقفزت في بحر غمي الثلجي ، تاركة نفسي للامواج تجرفني بعيدا عن الساحل ، مسترخية على ظهري فوق قذارة تلك المياه ، فاتحة فمي فترة طويلة استمرىء فيها دموعي ، واستقبلت عيناي المغمضتان تاج شهيد ذلك الورد المنهمر بكثرة .

الفمة النحيفة ـ العشاء حاضر .

الفمة السمينة ـ مرحى للمتعة والحب والربيع !

الفمة النحيفة ـ هيا ، وزتنا مطبوخة ، فجهزي الحشو جيدا . اننا نقترب من النهاية ، فالالم والرعب يلوحان مودعين . السمك المسكين يرتجف هلعا تحت آذان الملل الثلجية (تأخذ قطعة من الخبز وتغمسها في المرق) هذا الشيء ينقصه بعض الملح والفلفل . كان لعمتي كناري يغني الليل كله اغاني الشراب القديمة.

الفمة السمينة ـ سأتناول مزيدا من سمك الحفش . فان طعمه الحامضي الشهواني يوقف اشتهائي لالوان الاطعمة غير الناضجة ذات التوابل الكثيرة .

الفمة النحيفة ـ الفستان المزركش الذي لبسته في الحفلة التي اقيمت يوم عيد ميلادي المشؤوم ، حسنا لقد عثرت عليه في احدى الزوايا العليا من غرفة التواليت مليئا بثقوب العث مطويا في الم ناري تحت غبار تكتكة الساعة . لاشك ان الخادمة هي التي لبسته ذلك اليوم لتقابل به عشيقها .

الفمة السمينة ـ انظري ، الباب يفتح. شخص ماقادم. ساعي البريد ؟ كلا ، انها الكعكة . (تخاطب الكعكة) ـ ادخلي ، تعالي لتأكلي معنا . ما اسعدك ! هات اخبارك عن كبير القدم . لقد جاء البصل صباح اليوم شاحبا ، مرتبكا ، غارقا في الماء الآسن ، جريحا ، شج جبينه بعصا . كان يبكي ، فاعتنينا به وطيبنا خاطره قدر الامكان ، لكنه كان منهارا، كان ينزف من كل مكان ويصرخ كأبله مشوش الفكر .

الفمة النحيفة ـ سيسرك ان تسمعي ان القطة قد وضعت صغارها البارحة .

الفمة السمينة ـ اغرقناهم في حجر صلب ، وان شئت الدقة ففي حجر الجمشت الكريم . كان صباحا رائقا ، باردا بعض الشيء ، دافئا مع ذلك .

الكعكة ـ لابد ان اخبركما ، لقد قابلت الحب . كانت ركبتاه متخدشتين ، يطرق الابواب بابا بابا مستجديا . انه مفلس يسعى للحصول على وظيفة جاب في حافلة في الضواحي . انه لأمر محزن ولكن اذا حاول احد مد يد المساعدة اليه فسينقلب عليه ويؤذيه . ارادكبير القدم ان يتملكني ، ولكنه هو الذي وقع في الفخ . انظرا ، لقد مكثتطويلا في الشمس فامتلأ جسمي بالطفح . الحب ! الحب ! هاهي قطعة من فئة مئة (سو) فاستبدلا بها دولارات واحتفظا لنفسيكما بفتات من الباقي . الوداع ، الى الابد ! فلتسعدا ! اسعدتم مساء ! اسعدتم نهارا ! اتمنى لكما سنة جديدة سعيدة ، الوداع ! (ترفع اذيالها وتكشف عن عجزها ، ثم تقفز من النافذة محطمة زجاجها وهي تضحك .)

الفمة السمينة ـ فتاة جميلة وذكية ، ولكنها غريبة الاطوار . انا اتنبأ لها بمصير سيء .

الفمة النحيفة ـ فلنستدع جميع هؤلاء الناس (تأخذ بوقا فتنفخ فيه . يدخل جميع الشخوص راكضين)
انت يا بصل ، تقدم . لك ستة كراسي في الصالة . ها هي .

البصل ـ اشكرك ياسيدتي .

الفمة السمينة ـ وانت يا كبير القدم اذا استطعت الاجابة عن اسئلتي فسأعطيك الثريا المعلقة في غرفة الطعام . قل لي ، كم يساوي ٤ + ٤ ؟ .

كبير القدم ـ يساوي كثيرا كثيرا وليس كثيرا جدا .

الفمة النحيفة ـ احسنت !

الفمة السمينة ـ احسنت !

الفمة النحيفة ـ (**تفتح قنينة وتمسكها تحت انف مدور الساق**) ـ مدور الساق ، ما الرائحة التي تشمها ؟

مدور الساق ـ (يضحك)

الفمة النحيفة ـ احسنت ! عرفتها . هاك علبة من الاقلام . هي لك . حظا حسنا !

الفمة السمينة ـ أيتها الكعكة ، قدمي حسابك .

الكعكة ـ عندي ٦٠٠ رطل من اللبن في ثدي الخنزيرى . فخذ خنزير . شحم خنزير . سجق . كرشة . بدينغ بالدم . شعرى مكسو بالشيبولاس . عندى التهاب في اللثة ، وسكر في البول ، ويداي معقودتان بداء النقرس ومليئتان ببياض البيض. جيوب انفية برقان . داء الخنزير . شفتاي كعكتان هلاليتان من حلاوة معسلة عديمة الطعم . محتشمة اللباس ، نظيفة ، ارتدى باناقة تلك الملابس المضحكة التي توهب لي . انا أم ومومس بكل معنى الكلمة وارقص الرومبا .

الفمة النحيفة ـ ستمنحين غالونا من النفط وقصبة صيد . ولكن قبل ذلك عليك ان ترقصي معنا جميعا . ابدئي بكبير القدم . (تعزف الموسيقى ويرقص الجميع ، مستبدلين المراقصين كل دقيقة) .

كبير القدم ـ دعونا نقلف الشراشف بدقيق رز الملائكة ، وتكشف الوسائد للهواء على أشجار العليق . فلنشعل جميع الفوانيس . فلنطلق بكل قوانا اسرابا من الحمام ضد الرصاص ، ولنغلق أبواب الدور التي دمرتها القنابل .

(يقف جميع الشخوص بلاحراك في صف واحد على المسرح . تفتح نافذة في نهاية المسرح ببطء وتدخل منها كرة ذهبية ضخمة بحجم الانسان تنير الغرفة كلها بحيث تعمي الشخوص ، فيخرجون من جيوبهم مناديل يعصبون بها عيونهم ، ثم يؤشرون بأيديهم الممتدة الى بعضهم بعضا ، صارخين معا عدة مرات) .

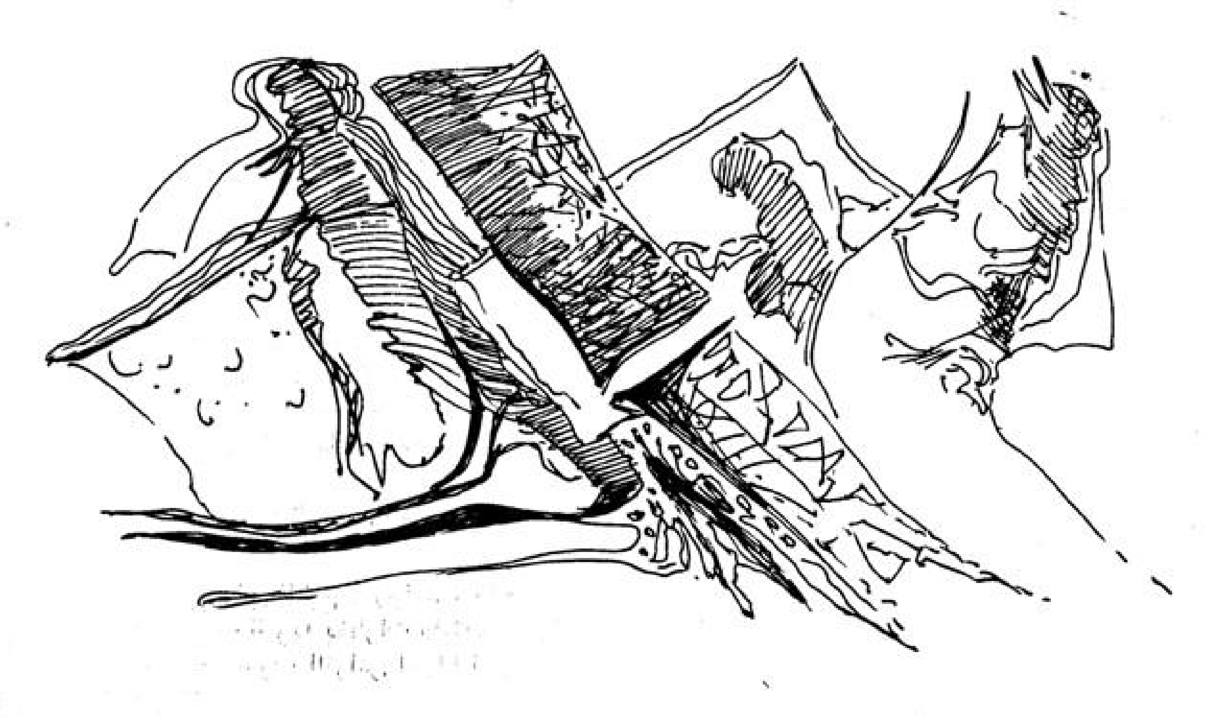
الجميع ـ انت ! انت ! انت !

(تظهر على الكرة الذهبية العظيمة حروف كلمة لا أحد) .

ستار

بغداد

جعفر صادق الخليلي



خلف النافذة

محمد زفزاف

كانت سيارة الشرطة مرابطة في الجهة الاخرى من الشارع ، قرب النادي الايطالي . لمحتها (ك) فهرعت مفزعة الي تخبرني بذلك . لم افاجأ ، لاني رايت السيارة من خصاص النافذة وهي في مكانها منذ ساعات . لم ارد أن اخبر (ك) بذلك لأنها كانت حاملا ، وخفت أن يؤثر ذلك على صحتها وعلى تكوين الجنين . لكن وقد اطلعت على الامر ، قلت لها وأنا اهدئها :

ـ لا تخافي شيئا . انهم مثل الكلاب . سيظلون هناك حتى ييأسوا ثم بعد ذلك ينسحبون .

قالت بخوف :

ـ اخشى الا يتم ذلك . ان احدهم واقف خلف السيارة وينظر الى النافذة باستمرار .

قلت :

ـ لا تخافي . فالامر ليس على هذا الشكل من الخطورة . ثم اننا تعودنا على ذلك . مع ذلك ، رايت ملامح وجه ك . تتغير . اخذت تدور في مكانها دون أن تعرف ماذا تفعل . كانت تفتش عن شيء . ولم اسألها عن ذلك الشيء الذي تفتش عنه . رايتها تدور على نفسها ذاهلة . وقلت لها :

ـ يمكنك أن تستريحي . هل تفتشين عن كرسي ؟ انهم مسمرون هناك منذ ساعات . لم ارد اخبارك .. عندما يتأكدون من اننا لسنا في البيت سينصرفون .. الامر ليس خطيرا اطلاقا .

وقالت ك :

ـ اني لا اثق فيهم . هل الامر يتعلق بمظاهرة الامس .

قلت :

ـ نعم . لكنهم لن يوقفوا سيل هذه المظاهرات والاضرابات المتوالية ، حتى ولو تم اعتقال بعض الاشخاص .

شممت رائحة البصل منبعثة من ك . قلت :

ـ اذهبي واكملي تهيئة طعامك . سأتغدى اليوم بشهية .

ـ اما انا فلن استطيع الاكل حتى ينسحب اولئك الغربان .

غادرت ك . الغرفة الى المطبخ . وجلست انا على السرير افكر . كنت أجوب الغرفة بخطوات بطيئة ، متجها صوب النافذة احيانا ، وصوب الفراش احيانا اخرى ، اجلس على حافته وافكر .

كان الاشخاص الستة في السيارة يرتدون ثيابا مدنية ، وعلى راس كل واحد منهم طاقية باهتة ، ويرتدون معاطف قديمة ، من ذلك النوع الذي يباع في سوق الخردوات ، والذي تبعث لنا منه امريكا بواخر كثيرة عنوانا على الصداقة معـ ، بواخر اخرى طبعا تحمل اطنانا من القمح المسوس الذي تعافه حتى الدواب . كان ذو الجثة الفليظة الذي يقف خارج السيارة ، ينظر الى النافذة بصبر وبلادة . رايته يتجه الى السيارة ويطلب سيجارة من احد اصدقائه الجالسين في الداخل يناقشون ـ ربما ـ كيفية اعتقالي .

كنت متأكدا ان الامر لن يعدو مجرد اعتقالي حتى تخف حدة المظاهرات العمالية والطلابية ، فقد كانوا يشكون دائما في امثالي عندما تتأزم الاوضاع السياسية في البلاد ، فيهرعون الى اعتقال مائتين او ثلاثمائة شخص ممن لهم سمعة سيئة ودوسيهات في مراكز الشرطة . لكن ذلك ، في الواقع ، لم يكن هو الحل . فقد كانت الاضطرابات تستمر ، دون أن يستشير المتظاهرون احدا. كان كل واحد منهم يشعر انه مذنب لانه تخلف عن اللحاق بنا . لذلك فعنادهم يشتد وتستمر المظاهرات هنا وهناك في مختلف المدن ، وفي مختلف الاحياء . ولا يقف في وجه ذلك حتى السيارات السرية الكثيرة المرابطة في كل شارع، فقد كان المتظاهرون يعرفون كيف ينظمون انفسهم .

وقفت وذهبت بهدوء الى المطبخ . وجدت ك . متوقفة عن الحركة ، جالسة على طبلة صغيرة وهي تبكي. ولما راتني مسحت دموعها بسرعة وتظاهرت بالثبات لانها خافت ان انهرها . وقفت وادارت ظهرها إلي ووجهها صوب الصنبور ، حيث تراكمت تحته ، أوان وصحون غير مغسولة . فتحت الصنبور وتركت الماء يشرشر فوق الاواني . وكانت تنظر إلي خلسة بطرف عينيها . قلت :

ـ لماذا انت متأثرة ؟ انت تعرفين انهم يأخذونني ويعيدونني اليك .

ـ لكني لن اصبر على ذلك . ستصبح ابا في المستقبل ، وسيشنقونك دون أن يهتموا بأبنائك أو يشفقوا عليهم .

ـ انك تذهبين بعيدا . اين ذهبت افكارك الثورية عندما كنا صديقين قبل الزواج ؟



ـ لكن يا (ج .) الامر يختلف الآن . سيصبح لدينا أطفال . انا لست متخاذلة . كما عرفتني سأظل . لكن هناك شيء يؤرقني لا ادري ما هو .

ـ ليست المشنقة على كل حال .

ـ سأذهب معك اليها .

قلت بغضب :

ـ هيئي طعامك . انا جائع . ولا تخافي الى هذا الحد .

امسكت انفاسها ودلت يديها النحيلتين في الماء واخذت تغسل الصحون وهي تذرذر الصابون المسحوق عليها ؛ فتعلق بيديها رغوة غير بيضاء .

انصرفت الى الغرفة الاخرى المطلة على الشارع ولم احاول أن انظر من النافذة . لقد كان عندي اطمئنان نفسي خاص ، تجاه مواقف مثل هذه . ذهبت وتمددت فوق السرير ، تناولت المنفضة وباكيت السجائر وقربتهما مني . اخذت ادخن واتأمل تعرجات الدخان المتلاشية في فضاء الغرفة . وقلت : لماذا لا استمع الى الموسيقى ولو لآخر مرة . ادرت البيك ـ آب فسمعت خطوات ك . قادمة من المطبخ . قالت وهي تلهث :

ـ هل جننت . انهم سيسمعونك .

ـ الامر لا يعنيك . ثم انه يجب الا تخافي الى هذا الحد . عودي الى المطبخ .

ـ اسمع يا (ج) . يمكن أن يكون واحد منهم الان خلف الباب .

ـ انك حمقاء .

ـ ارجوك ، اخفض صوت البيك ـ آب .

فعلت ، واجتذبت نفسا عميقا من السيجارة . كنت ابتسم دون أن ادري لماذا ، ظللت ابتسم ، واعترتني نشوة خاصة لم اعرف سببها . بل اخذت اقهقه وقفزت من فوق السرير . اخذت اجوب الغرفة طولا وعرضا . شعرت أن الشخص الآخر في داخلي ، الذي كان يقهقه ، اعتراه ندم . وذهبت الى النافذة . كانت السيارة ماتزال في مكانها . لكن الشخص الذي خارجها اختفى ، حاولت أن احصي عددهم داخل السيارة لكني لم اتمكن . شعرت بقدرة خارقة على التدمير .

عدت الى السرير وتمددت . اشعلت سيجارة اخرى . كان صوت ايلا فيتز جرالد يملأ الغرفة بدفئه . كانت السعادة تغمرني مثلما لم يحصل لي من قبل . كنت متيقنا انهم سينصرفون عندما يتعبون . وربما لم يعطوا الاوامر لمهاجمة بيتي . وسررت لهذه الاوامر الانسانية نسبيا . لكن من يدري ؟ فقد ينتظرون فرصتهم المناسبة . لا احد يستطيع أن يعرف مايدور بتلك الرؤوس المخشبة التي آلت على نفسها الكتمان والمكر ، وتخيلت انهم يفعلون نفس الشيء الآن ، بالنسبة لرفاق آخرين ، في اماكن اخرى . وعندما هيأت (ك.) الطعام

تغذينا ؛ ولم تكن لها شهية ، بل كانت تذهب بين فترة واخرى الى النافذة تنظر اليهم وتنظر الي . ورغم محاولاتي المتكررة باقناعها ان ذلك لا يشكل خطرا ، لم تقتنع ، بل كانت صامتة حائرة ، مترددة . وقلت لـ (ك .) :

ـ اسمعي يا ك. اذهبي واستريحي قليلا . انا شخصيا سأنام .

لكنها لم تلب طلبي ، بل ظلت تمشي بين النافذة والسرير خائفة . وفكرت في ان الزواج عرقلة حقا . لم تكن ك. هذه ، مثل ك. تلك التي عرفتها سابقا . كانت شجاعة لاتخاف . لكني الان ، لا افهمها على الاطلاق . هل تخاف علي الى هذا الحد ؟ .

وقفت وطردتها من الغرفة الى الغرفة الاخرى المجاورة . اغلقت الباب وانا اهدئها بالا تعود مرة ثانية . واعلنت لها اني في حاجة الى ان استريح . لا يهمني اولئك الكلاب المرابطون هناك . اختفت ك. ولم اعرف ما الذي كانت تفعله . نمت انا اكثر من ساعة . استيقظت ولم تكن بي رغبة لمغادرة الفراش . ظللت ممددا وشغلت البيك ـ آب ، واستمعت من جديد لصوت فيتزجرالد الذي كنت احبه . ثم سمعت طرقات خفيفة على الباب . ذهبت وفتحت . خمنت ان ك . تريد ان تقول شيئا . كانت الان اكثر ثباتا مما سبق . وقالت بهدوء أعصاب :

ـ اعتقد انهم لن يأخذوك معهم . لو ارادوا لفعلوا .

ـ لقد قلت لك ذلك سابقا فلماذا الخوف اذن ؟ هل تأكدت مما أقول . اذهبي الان وهيئي القهوة .

ـ سأفعل .

لكنها قبل أن تفعل ، ذهبت الى النافذة وأخذت تطل عليهم .

ـ هل ما يزالون هناك ؟

ـ نعم . لكني لسبت خائفة .

ـ ماذا يجدي الخوف في مواقف مثل هذه ؟ اذهبي وهيئي القهوة .

اخذت كتابا وحاولت ان اقرأ . لكني لم استطع ان أركز انتباهي . كان فكري شاردا حقا . القيت الكتاب وناديت على القهوة . جاءت ك. بصينية صغيرة . وضعتها اما مالفراش وجلست بالقرب مني . ثم دخلت تحت اللحاف بجانبي . شعرت بجسدها باردا . ثم شيئا فشيئا اخذ يتدفأ جسدها الحي النحيف . سكبت القهوة وناولت الفنجان لـ (ك .) لكنها رفضت قالت انها تريد فقط أن تتمدد بالقرب مني لتشعر بالدفء . ان البرد قارس . في الواقع ، لم يكن البرد قارسا ، ولكن شعورها الخاص فقط هو الذي يوحي لها بأن الجو بارد . جلست أنا فوق الفراش . ومددت يدي الى البيك ـ آب ، اغير الاسطوانة ، اشعلت سيجارة واخذت ارشف القهوة بلذة . اما هي فقد كانت عيناها في السقف وبدت لي بطنها منتفخة وقد تجمع اللحاف فوقها . وفكرت تفكيرا غريبا . يمكن ان يختنق الجنين في بطنها بهذا اللحاف . ثم طردت هذه الافكار . وقالت ك :

ـ اسمع يا (ج.) هل تعتقد انهم سيظلون مرابطين هناك؟ الى متى اذن؟ لم احاول ان اجيبها. بل استمريت في الاستماع الى الموسيقى ورشف قهوتي بلذة . وعندما انتهيت من شرب القهوة تمددت بجوارها . كانت بي رغبة لأن افعل معها الحب ، لكنها حامل ومتأثرة الى حد بعيد. لم يكن لديها ـ من غير شك ـ اي استعداد لذلك . القيت بذراعي فوق جسدها الممدد . وشعرت بحرارة فائقة . في هذه الاثناء كانت طرقات تسمع على الباب ، خفيفة اول الامر . تنبهت ك. بكل حواسها ، وقلت لها :

ـ يمكن أن تكون احدى جاراتك . لكن لا تفتحي .

ـ لن أفعل . يمكن ان الجيران فهموا كل شيء .

ـ لا يهم . انهم يفهمون كل شيء حقا .

ازدادت الطرقات على الباب فخفضت صوت البيك ـ آب . كانت الشمس قد بدات تغرب. والطرقات تزداد احيانا لتتوقف بعد ذلك . وشككت في هذا الالحاح من طرق الطارق . انزعجت ك. رغم انها تظاهرت بالثبات واللامبالاة . في الاخير احسست ان جسدها اخذ يتحرك . وقفت في النهاية وذهبت الى النافذة . ظلت واقفة هناك .. كنت اتأمل جسدها الرائع الحي . كانت مشهية حقا . قلت لها وهي ماتزال واقفة :

ـ هل مايزالون هناك ؟

قالت بتخوف :

ـ يمكن ان يكونوا خلف الباب . لقد قل عددهم في السيارة .

قلت :ـ تعالي وتمددي . لا تعيريهم ادنى اهتمام .

عادت ك. بتخاذل واضطراب وتمددت بجواري . كان جسدها ، الان ، يرتعش . ازدادت الطرقات وخفتت لثوان ثم عادت من جديد .

قالت ك :

ـ يجب أن ترحل غدا حتى تنتهي موجات الاضرابات .

ضممتها إلي بقوة ، وازداد صوت الطرقات عنفا .

كنت مع ذلك اشعر باطمئنان وبعدم خوف . رغم الحاح الطارق . التصقت ك . بي واحاطتني بذراعيها ، وسمعت بكاءها تحت اللحاف . ضممتها بقوة . قلت وانا احس حركات الجنين في بطنها :

ـ ك. كفي عن البكاء . لا تخافي .. في امكانهم ان يكسروا الباب . لا تخافي .

مع ذلك ، كانت ماتزال تبكي ، وجسدها يرتعش . كان الجنين يرتعش بدوره في بطنها . وعندما مر قليل من الوقت ، سمعت محرك سيارة تغادر المكان في الشارع . كانت الغرفة مظلمة الان ولم نستطع اضاءتها .

وقالت ك :

ـ انهم ينصرفون .. لاشك انهم سيعودون في الليل او في الفجر .

الطائر

زكريا تامر

افاق عباس من نومه على مواء قططه الثلاث الجائعة، فقال لها وهو يفتح باب البيت : « اخرجي وابحثي عن طعام فالجائع لا يطعم جائعا » :

فلم تطعه القطط ، وظلت تموء متمسحة بساقيه ، فارتدى ثيابه بحركات سريعة مضطربة ، وغادر البيت ، ومشى في الشوارع المغمورة بشمس الصباح رجلا شاحبا، فارغ المعدة، تواقا الى تدخين سيجارة واحتساء فنجان قهوة . واستمر في السير حتى بلغ احدى البنايات ، فوقف بالقرب من مدخلها ، وراح يرقبه بلهفة ، وفجاة ابصر فتاة تدنو من مدخل البناية ، فسارع الى الاقتراب منها ، وقال لها : « نهله .. صباح الخير » .

قالت نهله متجهمة الوجه : « صباح الخير » .

ثم اضافت متسائلة : « ماذا تريد ؟ » .

فتاملها مرتعشا . كانت قرنفلا ابيض وعينين سوداوين .

قال لها بارتباك : « غدا عيد ميلادي » .

قالت بغيظ : « هل تريد ان ازغرد ؟ ! » .

قال بصوت متهدج متوسل : « اراك غدا ؟ » .

« ــ لا » .

« ــ لماذا ترفضين ؟ » .

« ــ اصغ لما ساقول . في الليل لم انم ولا لحظة بسبب وجع في اسناني ، وانا الآن لا احتمل حتى رؤية امي ولو عادت من القبر » .

« ــ دعيني اراك خمس دقائق فقط » .

« ــ اف . الامور بيننا واضحة كل الوضوح . انت تحبني وانا لا احبك ولن احبك ولو مات كل الرجال وبقيت وحدك الحي ، فهل تريد توضيحا اكثر ؟ » .

« ــ ارجوك يا نهله .. كوني ... » .

فقاطعته نهله قائلة : « ساذهب . تاخرت عن عملي » . وراقبها بحسرة وخجل بينما كانت تغيب في جوف البناية ، ثم تابع سيره محني الراس ، وتخيل مطرا من نار يتساقط فوق المدينة فيحرق الضحكات والدموع .

وفجاة اعترض طريقه عدد من الشبان ، وقال له احدهم متسائلا بلطف : « اتسمح لي يااستاذ بان اسألك سؤالا ؟ » .

قال عباس : « اسال ما تشاء » .

قال الشاب : « لحيتك ؟ حقيقية ام مستعارة ؟! » .

وقال شاب آخر : « من يراهن ؟ انا اقول انها لحية مستعارة ومصنوعة من ذيل حصان » .

قال عباس : « اخجلوا . اتعرفون من اكون ؟ » .

قال الشبان بصوت واحد : « من انت ؟ » .

قال عباس : « انا اشهر عالم في البلاد واسمي عباس بن فرناس وانا الذي اخترعت ... » .

فقاطعه احد الشبان متسائلا : « ماذا اخترعت ؟ هل اخترعت ذبابة ؟ » .

وصاح شاب ثالث : « انها لحية ناجحة » .

قال شاب ثان : « لقد اخترع لحية » .

فبادر عباس الى الابتعاد عن الشبان تلاحقه ضحكاتهم الساخرة، واستأنف تجواله في الشوارع ، ولكن خطاه المضطربة القصيرة ، كانت خطا الاعمى الهارب .

ولما تعاظم جوعه وتعبه ، قصد المطعم الذي اعتاد الذهاب اليه كل يوم ، ولكن صاحب المطعم قال له : « سدد اولا ما عليك من ديون والا فان تأكل ولا لقمة واحدة » .

قال عباس : « سأدفع لك بعد أيام » .

قال صاحب المطعم : « اذن ستأكل بعد ايام اما اليوم فلن تأكل » .

قال عباس بصوت خفيض مرتجف خجل : « الجوع يوشك ان يهلكني » .

قال صاحب المطعم : « مطعمي ليس مأوى للعجزة وانا لست امك » .

فغادر عباس المطعم ، وعاد الى بيته ، وهناك وقف امام مرآة ، وانتحب انتحابا مرا وهو يحملق في دموعه ، ثم مسح دموعه ، وابتسم ابتسامة المنتصر ، وشرع يصنع قنبلة ستدمر الكرة الارضية ، فارتاعت قططه الثلاث ، وماءت مواء حادا ، ففتح عباس باب البيت ، فخرجت القطط بسرعة ، وقصدت مخفر الشرطة ، وانذرت رجاله بالهلاك القادم ، ولكنهم كانوا يجهلون لغة القطط ، فطردوها هازئين من موائها ، فعادت الى البيت قانطة ، فالفت عباس ما زال منهمكا في صنع قنبلته ، فتحدثت اليه ورجته الكف عن عمله ، فضحك عباس ، وقال بتشف : « سأصفع من يصفعني » .

قالت احدى القطط : «نحن سنعطيك ما يسعدك».

قال عباس متسائلا بلهجة هازئة : « وماذا تملك القطط غير المواء ؟ ! » .

قالت القطة : « سنعطيك اجنحة فتطير كما تطير الطيور » .

قال عباس : « ما هذا الهراء الذي اسمع ؟ » .

قالت القطة : « كف عن صنع القنبلة فنحضر لك فورا الاجنحة » .

قطب عباس جبينه ، وتخيل نفسه غضبا أسود يحوم محلقا فوق مدائن العالم ، فارتعش مغتبطا ، وقال للقطط : « اتفقنا . اين الاجنحة ؟ » .

فنفذت القطط ما وعدت به ، واحضرت لعباس ثيابا ذات اجنحة عريضة طويلة ، فارتداها بسرعة ، وصعد الى سطح بيته ، وقذف بجسده في الفراغ وهو يحرك الجناحين ، فطار منسابا عبر فضاء ازرق رحب .

ابتهج عباس ، ونظر الى اسفل ، فراى مدينته التي ولد فيها صغيرة تتحلق حولها حقول خضراء ، فغمره حنان جارف مباغت ، فانحدر نحو مدينته بلهفة ، وحلق فوق بيوتها يرتجف في شرايينه حب عميق ورغبة في بكاء حار .

وبغتة دوى طلق ناري منبثقا من المدينة ، واخترق راس عباس الذي شهق برعب ودهشة ثم هوى الى اسفل .

دمشق



المـــــراجعـات

بقلم : سعد البزاز

يقبع الرجل بين اربعة جدران ، تتناثر أوراق يومياته على مقاعد الغرفة .. والمنضدة المتربة الموضوعة أمامه ، عيناه المتنقلتان بين الاوراق والحيطان الاربعة ، متربتان أيضا ، وحين تقعان على وجهه المنعكس في المرآة ، يبدو الوجه رماديا ، في هذه اللحظة تكون نظراته متوزعة في الغرفة كأنه لا يعرفها او انه يبحث عن شخص ثان في المكان .. عادت نظراته الخائبة الى وجهه على المرآة .. وخاطب نفسه :

— كأنني اخرج من منجم ..

« لوجهي لون بدلات عمال المناجم »

يقهقه

« العمل في المناجم له شروط خاصة »

— لماذا ؟

« الموت هناك يكون بطيئا .. مثل لون رمادي »

— يعني مثل وجهي ؟

« .. مثل وجهك »

يبتسم لنفسه :

— وجهي محتقن اذن !

« مثل بدلات العمال .. »

— وجهي فقط ..

« والباقي .. »

— انا محتقن كالبرجوازيين ..

يستدير .

يلمح على الجدار صورة راقصة ستربتيز .. في وحدته التي صارت معقدة وصعبة يشده هذا العري ، الجسد ، حين يعتصره يعود الوجه أصفى ، انقى ، تلك الرمادية المحتقنة تنسحب ... يغيب وجهه عن المرآة ، ويقع في انتباهه . انه تكوين خاص بين مجموع الاشياء التي تمتليء بها الغرفة المطلية بدهان رمادي .. وللحظة يبدو له ان يحاسب نفسه واشياءه .. فيبدأ بالعد :

اشياء الغرفــة :

[منضدة ، كرسيان ، صورة راقصة ستربتيز ، ساعة ذات جرس ، ملابسه ، هو أيضا ، .. جريدة قديمة ، فيها هذا الخبر :

« الخبر » :

— استطاعت الهند ان تهزم باكستان بعد اربعة عشر يوما من القتال الضاري في باكستان الشرقية ، ولم يقتل غير بضع مئات من الوف الباكستانيين والهنود .. وظهرت دولة جديدة في العالم تعرف (بنكلاديش) ، فيها مئتا الف امرأة في احشائهن أجنة غير منسوبة لاصحابها .. كان الجنود قد أتوهن قبل اندلاع القتال بأيام —

« ملاحظة »

— القتلى عادة يكونون من الفقراء لانهم لن يكونوا قادة يقعون في الاسر ، فتطالب بهم دولهم ، ولا جبناء منهزمين .. انهم في الحروب قتلى أو منتحرون —

في الغرفة أيضا :

صفيحة لاوراق قديمة ، وراديو ترانسستور صغير ، من ذات النوع الذي يحمله فتى وصبية في سفرة الى الريف ، أو الذي يتواجد مع مقاتلي الاغوار الفلسطينيين يستلمون به اشعارات اذاعة الثورة .. هناك : سرير . دولاب مقفل . اناء للشاي . بقايا قشور برتقال . حذاؤه الشتوي المطين . وليس ثمة أشياء سرية مطلقا]

يجلس ، يواجه المرآة من جديد ، يبدو وجهه الخشن على المرآة اضافة لا تنسجم مع صفاء البلور وانعكاسه .. لم يكن في اللحظات الماضية يتحسس وجهه ، اما الان وهو يعود الى وجهه مدققا فلايضيف الى جو الغرفة غير ضحكة صغيرة وهو يقول :

وجهي مثل بدلات العمال .. وهذا مظهر ثوري .

قطـع :

ظرف وردي :

« حبيبي .. كل ما يمكنني قوله لك ان لقاءنا الاخير يترك في أعماقي ، طعمك ، دمك .. لقد أدركت انك تسكن عالمي السري .. ولا استطيع القول الا انك اصبحت معي في كل اوضاعي السرية ... سأذهب الى حفلة رأس السنة ، ادعوك ان تكون هناك ببدلتك الرمادية العميقة ، انها توحي الي بتصور سري لغموضك الفائق الدقيق .. »

— سمر —

يلتفت ، قد يكون مل من التحديق الى الوجه الذي أصبح رماديا كبدلات العمال ، أو لون اتربة الربع الخالي من الجزيرة العربية . او الوان جدران غرفته ، أو جدران سجن نقرة السلمان الارهابي المغلق ..

اللون الرمادى

« هو لون غير محدد أو مطلق كالابيض والاسود .. يوحي بشيء مقبل ، وامر قد يحدث ، ... والرمادي لون بدلات العمال حين يكون كدرا ، ولون بدلات السهرة حين يكون غامقا انيقا »

عندما نظر الى الساعة ذات الجرس امامه على المنضدة كانت تقارب الثانية عشرة ليلا بدقائق ، ستقام بعد هذه الدقائق حفلات راقصة وتنكرية ، ولن يوزع بابا نويل هذا العام بنادق بدل الغصون كما تقول مسرحية ما .. عليه الان ان ينظر من جديد الى الظرف الوردي ، بعيد قراءة الرسالة المتروكة منذ ثلاثة أيام على المنضدة ..

قطع :

ـ اوراق مجعدة ، وقصاصات غريبة تحويها الصفيحة التي تقع تحت المنضدة تماما .. لقد تعود ان يكتب بعض الملاحظات عن نفسه والاخرين والعالم .. لاسيما منذ اصيب بدهشة قاتلة عندما بدأت حرب ابادة الفلسطينيين في الاردن منذ عامين .. كان ينظر آنذاك الى وجهه على نفس هذه المرآة ليراه محتقنا محمرا . فيود البكاء .. لايبكي .. يحاول النوم . فلا يفلح ..

في ورقة مصفرة كتب : لقد انتهى الآن بث اذاعة المقاومة الفلسطينية بعد ان بح صوت مذيعها ، .. المذياع يأتي بصفير مذبوح يوحي الي ان الارقام تكذب على القتلى ، وارى خارطة الاردن نهر دم يسبح فيه الجنود الملكيون ، يتراشقون برؤوس الاطفال ، ويكسرون اصابعهم واذ تنتهي في هذه الساعة المتأخرة من الليل اذاعة المقاومة .. لا اقتنع ان الموت الجماعي قد أطبق شدقيه في عمان .. وان الملكيين تركوا النساء اللائي سبوهن منذ الصباح .. انني لا اعرف بالضبط ما يجري خلف السحب البعيدة الممتدة الى عمان .

يرمي الرسالة الى المنضدة ، تسقط على الارض ، ينهض ، يتناول معطفه الشتوي ، ينظر الى نفسه في المرآة ، فيخال انه يتعرف الى شخص جديد .. انه يرى في نفسه ملامح بعض الرجال الذين لم يرهم بعد ... تصيبه ابتسامة خافتة تمتزج برنين جرس الساعة الصغيرة الذي يعلن قدوم سنة جديدة .. وفي لحظة يتصور صحف السنة الجديدة ، وحروبها ، وقتلاها .. في عينيه العميقتين يبدو الدم اخضر ، ربما ذلك الدم المتبقي من يومياته عن حرب الابادة في الاردن .. فمنذ تلك الايام البعيدة احس انه بدأ يتنازل عن عوالمه السرية التي يحياها في خلواته .. انقطع عن « سمر » وحين عاد :

قطع :

ـ وجهك يذكرني بوجوه الصبايا المقتولات في الاردن !

اجابته بدهشة :

ـ وهل تعرفت على تلك الوجوه ؟

ـ لا .. لم ارها .. لكنني احس ملامحها ..

ضحكت .. ارتمت على صدره وبدأت تفتح ازرار قميصه ثم دثرت وجهها في شعر صدره الغزير .. كان يضمها اليه .. وعيناه شاخصتان في عينيها .

تقدم الى المرآة ، وبدأ الكتابة باصبعه على البلور المشبع سطحه بالبخار : ١٩٧٢/١/١ ، يضحك ، يتناول الصحيفة التي تذكر اخبار الحرب الهندية الباكستانية ويدعكها على المرآة فتحدث صوتا ذبيحا وتختفي كتابته .. تتمزق الصحيفة .. تسقط ، فيكتب باصبعه من جديد : ١٩٧٣/١/١ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، ... ، ٢٠٠٠ ، يفكر : الاعوام بدأت بعمر المسيح ، الذي سيصبح عمره يوما الفي عام ، ثلاثة ، اربعة ..

ـ وكم سيصبح عمري ؟

ـ بضع سنوات من عمر المسيح

ـ والى متى يمتد عمر المسيح ؟

ـ حتى تنتهي مهزلة العالم ..

ـ ومتى تنتهي المهزلة .. ؟

ـ عندما لا يدافع مسيح عن مظلومين ..

ـ ومن هم المظلومون ..

ـ القتلى ..

ـ ومن هم القتلى .. ؟

ـ الفقراء ..

اتجه نحو المرآة ، مسح بكفيه كتاباته ، فبدا البلور صافيا دقيقا ، عيناه تحدقان في عينيه الملاصقتين للمرآة .. ويمتد جسر من الحلم ، تتضبب الرؤيا بين عينيه وعينيه ، يلقي بنفسه على الكرسي ، بينما يحتل وجهه زاوية اخرى من مساحة المرآة .. تشير الساعة ذات الجرس وهو ينظر اليها الى عبور في لحظات جديدة من سنة ١٩٧٢ .

قطع :

المكان : نادي

الوقت : الساعة الثانية عشرة ليلا

يتعانق عشرات الفتيان والفتيات .. يغرق المكان بالظلمة تقرع اصوات الموسيقى الصاخبة ، يرتدي المحتفلون أزياء عصرية ، واسطورية ، ودينية ، وتاريخية ، وطفولية ، وتخنثية ورجولية ، ويرتدي اخرون زي الحرب ، ورجال الاساطيل الاميركان .. يمتلىء المكان بأصوات الموسيقى الصاخبة وروائح المكياج والادخنة .. وزبد الشمبانيا .

ينتبه فجأة الى صوت قرب الباب ، تمتد يد لتشرع الباب ، فيواجهه حضور مباغت لسمر حين تمتلىء المرآة بها ، يلتفت اليها .. فتمد يديها وهي تبتسم .. ينهض فتلقي نفسها بين ذراعيه ..

ـ ألم تذهبي الى الحفلة ؟

ـ لا ..

ـ ورسائلك ؟

ـ كتبتها في وقت سابق ..

ـ كنت مترددا في الذهاب الى الحفلة .

ـ انا أيضا .. غيرت رأيي بعد ان ارسلت رسالتي ..

ونهض . كان مندفعا في اتجاهه نحو المرآة ، دون ان يواصل انتباهه لحديثها الذي ظل متواصلا .. سألته :

ـ أمازلت تقارن وجهي بوجوه الصبايا المقتولات في الاردن .

لم يجبها .. كان ملتصقا بالمرآة .. واردفت هي تقول :

ـ احيانا اقتنع باحاديثك .. لكنني اخفق في تحديدها وتعريفها المهم انني لا اختلف معك ..

بدأ يمسح بكفيه كتاباته ، ومرر وجهه ليمسح بخده أي اثر متبق ، كانت تتابع حركته بدهشة .. جلست بحيث وقعت داخل المرآة ... اتجه نحو حذائه المطين ، ادخل قدميه في الحذاء ، ثم وقف مرة اخرى امام المرآة ، فبدا لها وهو يتصرف بطريقة غريبة . وبسرعة مدهشة ، كان قد ارتدى ملابسه تماما ، سحب كرسيه ، وجلس قبالتها :

سألته :

ـ ألديك كتابات جديدة ؟

ـ لا افكر بالكتابة ..

ـ ماذا تفعل ؟

ـ لا شيء .. لاشيء ابدا ..

ـ ماذا ستفعل ؟

ـ لنخرج ..

ـ لكن الطريق ممطر !

ـ انني بحاجة لذلك ..

قطع :

المكان : الشارع

الوقت : بعد منتصف ليلة رأس السنة .

اثنان ينضمان الى بعضهما تحت المطر الذي غسلهما الان تماما ، وهما يعبران في شارع مليء بالاضواء واشعارات السنة الجديدة ، ودعايات احذية الشتاء ، والمعاطف الصوفية ، وشفرات الحلاقة الحادة ، ومعجون الاسنان بالهيكسال ، والهمبركر .. و... و... و..

قطعة تعليمية من بادن عن الموافقة

تأليف . برتولد برشت

ترجمة . علي احمد الجبوري

شخصيات المسرحية :
طيــار
ثلاثة موضبون (برادون)
قائد الكورال
الكورال (مغنون)
متحدث
ثلاثة مهرجون

حشد من الممثلين المشتركين في المسرحية يقفون بشكل متناسق وراء الكورال ، يسارا تنتصب الاوركسترا وفي اليسار ايضا توجد منصه يقف وراءها قائدالاوركسترا مع المغنين والموسيقيين والمتحدث . وعلى يمين المنصــة (في مقدمة الخلفية) يجلس مغني طاقم الطائرة المحطمة مع الطيارين الساقطين . لاجل توضيح المشهد اكثريمكن وضع حطام طائرة بجانب الجمهور او على المنصة .

— ١ —

تقرير عن الطيران (الطيارون الاربعة يتحدثون)
في هذا العصر؛ حيث بدا ت الانسانية
تتعرف على نفســها
بنينــا الطائــرات
من خشب ، حديد وزجاج
وطرنا في الفضاء
بسرعة تفوق سرعة الاعصار
كان محركنا الصغير لوحده
يفوق قوة مائة حصان قوي
لآلاف السنين وكل شيء باستثناء الطيور
يسقط من اعلى الى اســفل
وعلى اقدم النقوش الحجرية
لم نجـد اية اشــارة
عن انسان طار في الفضاء
لكنــا تململنــا
في نهاية الالف الثاني من تاريخنا
تململنا في اختراعنــا الحديدي
ليدلنا على ما هو ممكن
دون ان ننسى
ان هذا ليس كل ما يمكن

— ٢ —

الســقوط

قائدالكورال : (يوجه حديثه الى الطيارين)
لاتطيروا بعد الان
انتم لستم بحاجة للسرعة الهائلة
الارض الواطئة لكم
انها كافية جدا
لانكم الآن بلا حراك
لستم فوقنــا
ولا بعيداً عنــا
ولا في مساركم
وانما بلا حراك
ولكن قولوا لنا ، من انتم ؟

الساقطون: (يجيبون)
اننا نشارك في اعمال رفاقنا
طائرتنا كانت الفضلى
طرنا عاليا عاليــا
عبرنا المحيطات
حتى بدت الجبال ضئيلة جدا
وتملكتنا حمى المدن
ونفطهــا
افكارنا اضحت مكائن
وصراعا من اجل السرعة
ونسينا في هذا الصراع
وجوهنا واسماءنا
وفي الانطلاق السريع
نسينا الغاية من انطلاقنا
لكننا نستعطفكم
ان تتقدموا الينا
وتعطونا ماء
ووسائد تحت رؤوسنا
تعينونا

لاننا لانرغب ان نموت

الكورال : (يوجه حديثه الى الجمهور)
اسمعتم اربعة اشخاص
يلتمسون معونتكم
قد طاروا في الفضاء
وسقطوا على الارض
وهم لايرغبون في الموت
لذا يرجونكم المساعدة
ونحن هنا
عندنا قدح ماء
ووساده
لكن اخبرونا
ان كان علينا ان نساعدهم

الجمهور : (يرد على الكورال) نعم
الكورال : (الى الجمهور) هل ساعدوكم
الجمهور : كلا

متحدث : (يتوجه الى الجمهور يخطو متجاوزا وضع الساقطين وهم يعالجون فى لحظاتهم الاخيرة من شدة البرد ويسأل الجمهور)
هل يساعد الانسان الانسان
التقصي الاول (عن هل الانسان يساعد الانسان)

قائدالكورال: (يتقدم) واحد منا عبر المحيط
واكتشف قارة جديدة
ثم تبعه الكثيرون
بنوا بعملهم وذكائهم مدنا كبيرة

الكورال : هذا لم يجعل الخبز ارخص

قائدالكورال: صنع احدنا ماكنة
تدار عجلتها بقوة البخار
صارت ام المكائن
وعمل عليها الكثيرون
طيلة النهار

الكورال : (يردد) هذا لم يجعل الخبز ارخص

قائدالكورال: الكثيرون منا قد تأملوا
مسار الارض حول الشمس
نزعات الانسان الذاتية ، قوانينه العامة
تركيب الجو ، والاسماك في اعماق المحيطات
واكتشفوا اشياء هائلة

الكورال : (يردد) هذا لم يجعل الخبز ارخص
انما انتشر الفقر في مدننا
ومنذ امد بعيد لم يعد احد يعرف
ماهو الانسان
فمثلا عندما كنتم تطيرون

كان شيئا يشبهكم يزحف على الارض
كلا ، ليس كالانسان

قائدالكورال: (يوجه حديثه للجمهور) هل يساعد الانسان الانسان ؟

الجمهور : كلا

التقصي الثاني

قائدالكورال: (يوجه حديثه للجمهور) تأملوا صورنا واخبرونا بعد ذلك ان كان الانسان يساعد الانسان
(تعرض عشرون صورة فوتوغرافية ، تقدم ناسا من عصرنا يجزرون الانسان)

الجمهور : (يصرخ)الانسان لايساعد الانسان .
التقصي الثالث

قائدالكورال: (يوجه حديثه للجمهور) راقبوا عددا من المهرجين ، لأن في نمرتهم الانسان يساعد الانسان (ثلاثة من المهرجين ، احدهم يدعى السيد شميت ، ضخم الجثة . يصعدون ويتحدثون بصوت عال جدا)

الاول : المساء جميل ، ياسيد شميت

الثاني : ماذا تقول عن المساء ياسيد شميت ؟
سيدشميت: لا اجده جميلا

الاول : الا ترغب في الجلوس ، ياسيد شميت ؟

الثاني : يوجد كرسي هنا ، لم لاتجيب سيد شميت ؟
الاول : الا تستطيع ان ترى ، السيد شميت يرغب فى تأمل القمر ؟

الثاني : لماذا تناله في مؤخرته دائما ، الان هذا يضايق شميت ؟

الاول : لان السيد شميت ضخم ، لذا اناله في مؤخرته .

الثاني : وانا كذلك .

الاول : عفوا سيد شميت ، فلقد اعدت هذه لجلوسنا .

سيدشميت: انا اليوم لست على مايرام

الاول : لذا عليك ان تبتهج ياسيد شميت

سيدشميت: انا اعتقد ، انه لايمكن ان اكون مبتهجا
(استراحة : مالون بشرتي ؟)

الاول : متورد ، متورد سيد شميت على الدوام .

سيدشميت: انظر ، فانا اعتقد باني ابدو ذا سحنةبيضاء

الاول : لكن هذا غريب حقا ، انت تقول ، بانك تعتقد ،

انك تبدو ذا سحنة بيضاء ؟
الان عندما اتفرس فيك ، يجب ان اقول ، اعني ذلك الان ، انك تبدو ذا سحنة بيضاء .

الثاني ـ مهما تكن هذه الحالة ، عليك بالجلوس ياسيد شميت .

سيدشميت: لاارغب في الجلوس هذا اليوم .

الاول : كلا ، كلا ، لاتجلس بأي حال من الاحوال ،فمن الافضل ان تبقى واقفا .

سيدشميت: لماذا ، اتعتقد انه يجب علي البقاء واقفا ؟

الاول(للثاني): لايمكنه الجلوس هذا اليوم ، لانه من المحتمل الا يعاود النهوض مرة اخرى لسبب اولاخر .

سيدشميت: آخ

الاول : اتسمع انه يحس ذلك بنفسه ، لذا يفضل الوقوف

سيدشميت: اني بدات اعتقد ان ساقي اليسرى قد تجمدت

الاول : كثيرا

سيدشميت: كيف ؟

الاول : انها تؤذيك كثيرا

سيدسميث: نعم ، انها تؤلمني كثيرا

الثاني ـ سبب ذلك الوقوف

سيدشميت: نعم ، يجب علي الجلوس

الاول : كلا ، يجب ان نتحاشى ذلك باي حال من الاحوال

الثاني : بما ان ساقك اليسرى تؤذيك ولايمكن الاستعاضة بغيرها ، فعليك ان تتخلص منها .

الاول : وكلما كان ذلك اسرع كان احسن .

سيدشميت: نعم ، اذا كنتم تعتقدون بذلك ......

الثاني : طبيعي .

(ينشرون ساقه بالمنشار)

سيدشميت: لطفا الي بعصا ،
اعطوني عصا

الاول : والان تستطيع الوقوف بشكل جيد ياسيدشميت

سيدشميت: نعم ، لكن اعيدوا الي ساقي اليسرى ، فانا غير راغب في ان افقدها .

الاول : تفضل اذا كنت مرتابا

الثاني : نحن نستطيع الذهاب .....

سيدشميت: كلا ، كلا ، عليكما البقاء فانا لااستطيع السير لوحدي .

الاول : خذ هذه الساق
(سيد شميت يضع الساق تحت ابطه)

سيدشميت: لقد سقطت عصاي

الثاني : ولكن عندك الساق

(يضحكان بصخب)

سيدشميت: في الواقع لا استطيع الوقوف ، لان ساقي الاخرى تؤلمني .

الاول : هذه مسالة تستدعي التفكير بها .

سيدشميت: مع اني لا ارغب في ازعاجكما ، حيث لالزوم لذلك ، الا اني اجد مشقة عندما اريد المشي بدون عصا .

الثاني : حتى نرفع العصا ، نستطيع ان ننشر ساقك الاخرى بشكل حسن ومطمئن .

سيدشميت: نعم ، ومن المحتمل ان يكون هو الافضل .
(ينشرون ساقه الاخرى ، يسقط بعد ان يختل توازنه)

سيدشميت: لم اعد استطيع الوقوف .

الاول : مفزع ، فنحن رغبنا في تحاشي هذا الموقف .

سيدشميت: ماذا ؟

الثاني : الا يمكنك الوقوف بعد الآن ، ياسيد شميت ؟

سيدشميت: لاتقل مثل هذا الكلام ، لانه يؤذيني .

الثاني : ما الذي يجب الا اقوله ؟

سيدشميت: ان . . . .

الثاني : انك لاتستطيع الوقوف

سيدشميت: الا يمكن ان تحفظ لسانك ؟

الثاني : كلا ، ياسيد شميت ، لكني استطيع ان اقطع اذنك اليسرى ، كيلا تسمعني عندما اقول ، انك لاتستطيع الوقوف .

سيدشميت: نعم ، ومن المحتمل ان يكون هذا الافضل .
(ينشر اذنه اليسرى)

سيدشميت: (للاول) لم اعد اسمعكم .
(يذهب الثاني عبر الجهة الاخرى . اعتذر عما اصاب الاذن « يتفاقم غضبه » كما اعتذر عما اصاب الساق الثانية لان هذا ليس اسلوبا في معاملة المرضى . سلمه الاجزاء التي فقدها فورا ، لانها ملكه)
(يضعون الساق تحت ابطه ويرمون الاذن في حضنه)

سيدشميت: عندما ترغب في ممارسة حيلك معي فما الذي اصنعه بيدي ؟

الثاني : لتبق لان عليها ان تحمل كثيرا من الاشياء العديمة النفع .

سيدشميت: (بخفوت) اكيد . ولكن الا يمكنك استئصالها؟

الثاني : يمكننا استئصال اليد كلها ،وهذا هو الافضل .

سيدشميت: نعم ، تفضلوا اذ كنتم تعتقدون ....

الثاني : طبيعي

(ينشرون يده اليسرى)

سيدشميت: شكرا ، لقد بذلتم الكثير من اجلي .

الاول : هذا كل ماتملكه ولن يستطيع احد انتزاعها منك
(ويرمون كافة الاجزاء المقتطعة في حضنه .)
سيدشميت: باالسخرية ، ان في راسي افكارا لامعقولة ، لذا عليك ان تحدثني عن شيء يريحني .
الاول : بكل سرور ياسيد شميت ، هلا ترغب فى سماع قصة : يتشاجر شخصان فى مطعم وبعد خروجهما يتراشقان بالتفاح . يصيب احدهما الآخر بتفاحة في فمه . عندئذ يقرران يبقيها في فمه حتى حضور الشرطة .
(الثاني يضحك وسيد شميت لا يضحك)
سيدشميت: انها ليست جميلة ، الا يمكنك ان تقص علي حكاية جميلة ليست كهذه ، لان في راسي افكارا لامعقولة ، كحكايتك التي سردتها قبل قليل .
الاول : كلا ، للاسف ياسيد شميت ، فانا لااعرف سواها
الثاني : لكننا نستطيع ان نقطع راسك ، فيما اذا كان يحوي افكارا خرقاء وحماقات .
سيدشميت: نعم ، اذاكان هذا يساعد .
(ينشرون القسم العلوي من راسه)
الاول : كيف حالك الآن ،سيد شميت ،الست على مايرام؟
سيدشميت: نعم ، اخف بكثير ،لكني احس بتجمد في راسي .
الثاني : ارتد قبعتك (يصرخ) ارتد القبعة .
سيدشميت: لااستطيع الوصول اليها .
الثاني : اتريد عصا ؟
سيدشميت: نعم ، لطفا . (يصطاد القبعة بالعصا) الآن سقطت العصا من يدى ولا يمكنني تناول القبعة . كما اني احس بقشعريرة قوية جراء البرد .
الثاني : وعندما تقطع راسك ؟
سيدشميت: هم ، لاادرى ....
الاول : هذا افضل .....
سيدشميت: كلا ، لم اعد اعرف اى شيء على الاطلاق .
الثاني : لهذا انت لاتعرف
(ينشران راسه ، فينطرح ارضا)
سيدشميت: قف وضع يدى على جبيني .
الاول : اين ؟
الثاني : هل هذا افضل ، سيد شميت ؟
سيدشميت: كلا ، لقد وضعت ظهري على صخرة .
الثاني : نعم ، سيد شميت ، فلا يمكنك الحصول على على كل شيء .
(يطلقون ضحكات مدوية ويخرج المهرجون الثلاثة) .
الجمهور(يصرخ) : الانسان لايساعد الانسان
قائدالكورال: اعلينا تقطيع الوسائد ؟
الجمهور : نعم
قائدالكورال: اعلينا ان نسكب الماء ؟
الجمهور : نعم

— ٤ —

انكار المساعدة

الكورال : نقطع الوسائد ، ونسكب الماء ، هكذا يجب الا نساعدهم .
المتكلم : (يقطع وسائده ويسكب ماءا) يقرامع الجمهور:
طبعا رايتم المساعدة فى بعض الاحيان .
وفي بعض الاشكال ،
تحدث نتيجة لحالة
لايمكن الاستغناء فيها ،
عن سلطة .
لذا ننصحكم بمواجهة الحقيقة الفظيعة بنفس الشيء وان تتركوا الحالة ،
التي توجب عليكم حقا جديدا للغير .
اى ان لاتحسبوا حساب المساعدة .
فالامتناع عن المساعدة
يحتاج لسلطة
والحصول على المساعدة
يحتاج لسلطة ايضا
وما دامت القوة هي المسيطرة
يمكن الامتناع عن المساعدة
واذا لم تعد القوة هي المسيطرة
فلا داع للمساعدة
اذ يجب الا تطالبوا بالمساعدة ،
وانما يجب ان تقضوا على القوة ،
المساعدة والسلطة يكونان شيئا متكاملا ،
وهذا المتكامل يجب ان يتغير .

— ٥ —

المشاورة

الطيارالساقط: رفاقي سنموت .
الموضبون الثلاثة: نحن نعرف اننا سنموت
ولكن اتعرف هذا انت ؟
اسمع اذن :
انت ستموت حتما
تنتزع منك حياتك وانجازاتك
ستموت لوحدك
ولا ينظر احد اليك
اخيرا تموت
ونحن كذلك .

—٦—

مراقبة الاموات

المتكلم : راقبوا الاموات
(تعرض عشر صور فوتوغرافية كبيرة جدا عن الاموات)
ثم يبدا المتكلم مرةاخرى : مراقبة ثانية للاموات او يعاد عرض الصور الفوتوغرافية مرةاخرى.
الساقطون: (يبداون بالصراخ بعد مراقبة الاموات)

نحن لايمكن ان نموت

– ٧ –

قراءة نص التعليق

الكورال : (يوجه حديثه الى الساقطين)
لايمكننا مساعدتكم
نرشدكم ارشادا واحدا
وفي موقف واحد
يمكننا ان نقدمه لكم
موتوا .. ولكن تعلموا .
تعلموا ، ولكن ليس خطأ

الساقطون: نحن لانملك الوقت الكافي
ولا يمكن ان نتعلم الكثير .

الكورال : عندكم الوقت القليل
لديكم الوقت الكافي
لان الحقيقة بسيطة

(بعد انتهاء الكورال يعود المتكلم وفي يده كتاب . يتفرغ للساقطين . يجلس ويقرا التعليق)

المتكلم : عندما ينتزع الانسان شيئا ما سيتمسك به والمنتزع سيتمسك به ايضا ، وعندما يتمسك الانسان بشيء سينتزع شيئا . ومن يمت يتخل عن اى شيء ؟
لن يتخلى عن طاولته او فراشه .
من سيموت منا يعرف باني ساتخلى عماملكه، وساهدى مايفيض عن حاجتي .
من يمت منا يتخل عن الشارع الذي يعرفه والآخر الذى لايعرفه ، عن الثروات التي يملكها والاخرى التي لايملكها ، عن الفقر نفسه ، عن يده نفسها .

المتكلم : ٣ – عرض المفكر على الانسان التنازل عن ملكياته ليشجعه على الموت . فعندما تنازل عن كل شيء ولم يبق له سوى الحياة . طلبها منه .
٤ – عندما يتغلب المفكر على العاصفة فانه يعرفها ويتفاهم معها ايضا فاذا رغبتم فى التغلب على الموت ، فانكم تتغلبون عليه ما عرفتموه واتفقتم معه . ولكن من لديه الرغبة في الاتفاق يبقى ملازما الفقر ولا يتمسك بالاشياء ، فيصبح بالامكان اخذها منه .
فعندئذ يلغى كل اتفاق . ولا يتمسك بالافكار، فيمكن اخذها منه ، عندئذ لا يوجد اي اتفاق .

– ٨ –

(الكورال يمتحن الساقطين امام الجمهور)

الكورال : كم ارتفعتم ؟
الموضبون الثلاثة : طرنا الى علو مخيف .

الكورال : كم ارتفعتم ؟
الموضبون الثلاثة : طرنا الي ارتفاع اربعة آلاف متر .
الكورال : كم ارتفعتم ؟
الموضبون الثلاثة : طرنا عاليا .
الكورال : كم ارتفعتم ؟
الموضبون الثلاثة : فوق الارض قليلا
قائد الكورال (يوجه حديثه للجمهور) : ارتفعوا قليلا .
الطيار السقط : حلقت عاليا .
الكورال : حلق عاليا .

(٢)

الكوال : هل مجدتم ؟
الموضبون الثلاثة : ليس كثيرا .
الكورال : هل مجدتم ؟
الموضبون الثلاثة : مجدنا .
الكورال : هل مجدتم ؟
الموضبون الثلاثة : كثيرا .
الكورال : هل مجدتم ؟
الموضبون الثلاثة : كثيرا جدا .
قائد الكورال : (الى الجمهور) مجدا كثيرا جدا .
الطيار الساقط : انا لم امجد كثيرا .
الكورال : لم يمجد كثيرا .

(٣)

الكورال : من انتم ؟
الموضبون الثلاثة : نحن من استطاعوا الطيران عبر المحيطات.
الكورال : من انتم ؟
الموضبون الثلاثة : نحن لا احد .
الطيار الساقط : انا جارلس نونجسير .
الكورال : انه جارلس نونجسير .

(٤)

الكورال : من ينتظركم ؟
الموضبون الثلاثة : الكثيرون وراء البحار بانتظارنا .
الكورال : من ينتظركم ؟
الموضبون الثلاثة : اباؤنا وامهاتنا .
الكورال : من ينتظركم ؟
الموضبون الثلاثة : لا احد .
قائد الكورال : (يوجه حديثه للجمهور) لا احد ينتظرهم .

(٥)

الكورال : من سيموت ، لو متم ؟

الموضبون الثلاثة : اولئك الذين مجدوا كثيرا .
الكورال : من يموت اذن ، عندما تموتون ؟
الموضبون الثلاثة : اولئك الذين ارتفعوا فوق الارض قليلا.
الكورال : من سيموت ، لو متم ؟
الموضبون الثلاثة : من لا ينتظرهم احد .
الكورال : من سيموت ، لو متم ؟
الموضبون الثلاثة : لا احـــد .
الكورال : الآن انتم تعرفون :
لا احـــد .
سيموت ، عندما تموتون
الآن انتم تدركون .
حجمكم الصغير .
الطيار الساقط : لكني عندما اطير
امتلك كل قوتي العظيمـــة
لا احـــد
يطير مثلي عاليا
انا لم امجد بما فيه الكفاية
لا يكفيني ما حدث من تشريف
فما حلقت من اجل احد او شيء
انما من اجل الطيران .
لا احد ينتظرني
وانا لا اطير اليكم .
انما بعيدا عنكم ولن اموت مطلقا

(٩)

التمجيد والانتزاع
الكورال : لكن الآن
نحن نرى ما قد توصلتم اليه
لأن ما توصلتم اليه هو الحقيقة
اعطونا المحرك
هيكل الطائرة والاجنحة وكل ما كنتم
تطيرون به .
اتركوها
الطيار الساقط : لا ، لن اعطيها
فماذا يكـون
طيار بلا طائرة ؟
قائد الكورال : خذوها (تحمل الطائرة الى الجهة الاخرى
من القاعـــة)
الكورال : (خلال انتزاع الحطام ، يمجد الساقطون)
الكورال : (خلال انتزاع الحطام ،)
قفوا ، ايها الطيارون
انتم من تغيرون قوانين الارض
لآلاف السنين وكل شيء باستثناء الطيور
يسقط من اعلى الى اســفل
وعلى اقدم النقوش الحجرية

لم نجـد اشـــارة
عن انسان طار في الفضاء
لكن تململنا
في نهاية الألف الثاني من تاريخنا .
الموضبون الثلاثة : (يشيرون الى الطيار الساقط) ما هذا،
الا تـــرون ؟
قائد الكورال : (يسرع الى الكورال) ويصرخ : اهذا حقيقة
فقد تغيرت معالمه تماما
الكورال : (يحيطون بالطيار الساقط) لا يمكن التعرف
على ملامحـــه
وهو السبب في ذلك وحده
انه ما بيننا وبينه ، لانه كان يحتاجنا
واننا احتجناه
هكـــذا كان
ينتزع منـــا ،
قائد الكورال : هكـــذا من يشغل مركزا
ما نحتاجـــه منـــه .
حتى عندما يتظاهر بذلك
يأخذ منا كل مانحتاجه
ويرفض ان يعطي ما نحتاجه
لذلك ينطفيء وجهه مع مركزه .
لانه كان يملك شيئا واحدا فقط .
(اربعة من الكورال يتناقشون)
الاول : حينما حصل هـــذا .
الثاني : قـــد حصـــل
الاول : ما هـــو
الثاني : لا احـــد
الثالث : عندما كان احـــد
الرابع : لم يكن احـــد
الثالث : كيف اكتشفتموه ؟
الرابع : عندما شـــغلناه .
الاربعة معا : عندما تهتف به ، يقف
وعندما تغيره ، يحصل هذا .
من تحتجـــه ، لا يعرفك
ومن يكن نافعا ، يتكبر .
الثاني : لا احـــد
الكورال (الى الجمهور) هذا الملقى بلا مركز
لم يعد انســـانيا
فلتمت ، يامن لم تعد انسانا
الطيار الساقط : انا لا استطيع ان اموت
الموضبون الثلاثة : انك سقطت من التيار ، يا انسان .
انك لم تكن في التيار ، يا انسان
انك كبير جدا ،
انك غني جدا ،
انك اناني جدا ،
لذلك لا تستطيع ان تموت .

الكـورال : لكن

من لا يستطع الموت
يمت ايضا
ومن لا يمكنه العوم
يعم ايضا .

— ١٠ —

الطـــرد

الكورال : واحد منا ، مثلنا تماما
في المظهر والافكار
عليه ان يغادرنا ، لانه رسم خلال الليل
واصبح منذ الصباح تنفسه فاسدا
تلاشت ملامحه ووجهه
الذي كنا نثق به ، ولم نعد نعرفه .
تكلم معنا ، يا انسان ، فنحن ننتظر صورتك
في المكان المعتاد .
انه لا يتكلم وصوته بعيد
لا تغرق ، يا انسان
عليك ان تسرع
الان اذهب سريعا
لا تحدق ، ابتعد عنا
(مغني الطيار الساقط يغادر القاعة)

— ١١ —

الموافقـــة

الكورال : (يحاور الموظبين الثلاثة)
انتم من تمشون مع التيار
لا تنغمروا في العـدم
ولا تذوبوا لذوبان الملح في الماء
وانما اطفـوا
انتفضوا في موتكم بعزيمـة
كما كنتم تعملون بعزيمـة
وتقلبون ما يقلب
ولكن ليس في موتكم
انتفضوا بعزيمـة
ولكن ليس في موتكم
انما خذوا منا عهدا
بان تعيدوا[1] بناء طائراتنا
ابداوا .
طيروا لاجلنا
في المكان الذي نحتاجكم فيـه
وفي الوقت الذي نحتاجكم فيه
سـيروا معنا ولاجلنا
لكي لا نغير شرائع الارض فقط ،
فالقانون الاســاس
لكي لا نغير شرائع الارض فقط ،
يغير كل شــيء ،
الفهم ، العالم والبشرية
وبالاخص الفوضى والطبقات الانســانية
لان هناك نوعين من الناس
المستغل والجاهل

الموضبون الثلاثة : نحن نوافق على التغيير .

الكـورال : نطلب منكم
ان تغيروا محركاتكم وتحسنوها
زيدوا سرعتها وسلامتها
ولاتنسوا الغاية من الانطلاق

الموضبون الثلاثة : نحن سنحسن
المحرك ، والسلامة والسرعة

الكـورال : اتركوها .

قائد الكورال : تقدموا .

الكورال : هل حسنتم العالم ؟
حســنوا العالم الاحسن

قائد الكورال : تقدمـوا .

الكورال : نعم ، حسنتم
واتممتم للعالم للحقيقة التامة
اتركـوها .

قائد الكورال : تقدمـــوا .

الكورال : غيروا العالم ، غيروا انفسكم .
اتركوها .

قائد الكورال : تقدموا . تقدموا .

(1) Das Badner lehrstulc Vom Einver Standnis

النجم

موفق خضر

منذ عدت الى المدينة وانا ابحث عنه .. سألت عنه، قيل لي انه لم يعد يشغل تفكير مواطني المدينة العجلين والمنشغلين دوما ، ولم يعد ليثير في وجدانات الناس هواجسهم المتحرقة الاولى التي كانت تستفزها كلماته . وتحركها طقوس قصائده ، وهي تنحت في اضلعهم معابد النار ،حتى ليصل اللهيب الى نخاع العظم .. يظل وجهه محفورا في ذاكرتي رغم قساوة الغربة التي ابحرت في عبابها عبر سنوات النفي والتشرد والتسكع في حانات وشوارع العالم المتفجرة باصوات الغضب والتمرد ...

استعيد في محاولات البحث والعثور عليه ـ صوته وقصائده واندفاقه مثل حزم الضوء التي لا تنتهي عن التالق والسيولة المضيئة ، وهو يمضي ـ غير مبال بالتدمير الذي قد يحيق به ـ مالئا هواء المدينة التي عدت اليها اخيرا ـ بالقصائد المنقوشة في جدار الزمن .

عجب كيف ينسى ، وكيف يغيب وجهه بهذا اليسر الذي اعتاد عليه الناس . ثم قيل لي انه لم يعد يرى وربما ـ وسط انشغال مواطني المدينة بأسباب الحياة المعقدة والشائكة ـ ذهب الى مكان آخر بعيد واعتكف في الصمت الذي تفتقده ساحات المدينة ، وبذلك فانه يعتبر منسيا وغائبا ، وربما ميتا او هالكا في موجة من موجات الاوبئة الشريرة الكاسحة .. ثم عثرت في احدى المرات على بعض قصائده وعدد من دواوينه وهي مطروحة باهمال على الارصفة في نهارات طافحة بالضياء والضجيج واللامبالاة .. تصفحت القصائد ، وابتسمت مرارا وتذكرت حياتنا الاولى معا .. دوما استعيد صوته وضحكاته واندفاقه ، كأنه ـ يومئذ ـ يعرف اللغز ويحتويه ويحوله الى رؤى تشير الى زمن قادم يطفح بالبشارة ويمحق الموت والقذارات والحروب التي تنصب شراكها .. قلت في نفسي وانا ابحث عنه : انه لم يمت ولم يذهب الى مكان آخر . انه موجود بالتأكيد ، ولكن امن المعقول ان يكون الان بائسا ومندحرا وشاعرا باللاجدوى ؟ لم اكن لأصل الى يقين ان لم اعثر عليه فعلا وواجهه بكل ما املك من ذكريات وحساب للايام التي انقضت .

في واجهات المخازن الزجاجية ، كانت الوجوه تنطبع وتنعكس وتنمحي خاطفة ومنشغلة وضجرة .. في المقاعد المهملة الملطخة ببقع دهنية سوداء تنز المقاهي خدرا دبقا يحيط بالرواد الذين احتكموا الى التحديق باللاشيء .. على ارصفة الشوارع تظل الاقدام تتخاطف مسرعة في الامسيات العابقة برائحة الليل المقبل .. لم يكن وجهه يبرز من بين تلك الوجوه جميعا .. حتى الاماكن التي ذهبنا اليها وصخبنا فيها زمنا واعتدنا ان نقول فيها كل ما عندنا عن الشعر والانسان والمستقبل ، حتى هذه الاماكن لم تعد تستقبل صوته ولا اندفاعه الهائل في تناول الاشياء وتقبلها وتحويلها الى مسائل قابلة للاحساس بالروعة والعظمة .

جرتني قدماي ذات يوم الى المكتبة التي طبعت له ديوانه الاول .. واجهتني عينا صاحب المكتبة وهو يضيقهما ويتأمل بهما طويلا ثم يهتف باندهاش ـ اهو انت ؟

اخذ يدي بقوة وحرارة وضغط عليها ..

— اقسم انك طيف ..
— لست طيفا .. انا هو لقد عدت منذ فترة قصيرة.
— طال بك السفر عن المدينة يا استاذ
— اهو سفر حقا ؟
— ليكن سفرا وراء الاشياء ..
— جئت اسألك عن الشاعر ، فمنذ عودتي لم اره ولم اعثر عليه او اجد من يدلني عليه .
— اتعنيه .. ذلك الشاعر الذي يتحدث عن الزمن القادم بمراجيح الاطفال السعداء ؟

ضحك صاحب المكتبة بسعادة ، ظانا انه يدخل في نفسي موجة من الود والمرح ، غير انني هززت راسي وانا احدق فيه باستمرار .

— لم اعد اراه .. صدقني .. انه مثل بلورات الملح الذائبة في الماء ، غير انني سمعت بأنه يقبع معتزلا في الطرف الغربي من المدينة ..

قفزت اليه ، مقتربا منه الى حد صميمي ، ولمحت جيدا مقدار التجاعيد التي استبانت في وجهه بعد تلك السنوات التي امضيتها مغتربا عن المدينة ، استكنت ماخوذا الى تجاعيده ، استثيرها على الصدق والوفاء .. رسم لي الطريق المؤدي الى معتزل الشاعر في الطرف الغربي من المدينة بينما كانت الكتب المرصوفة على الرفوف ترصدنا في الصمت المخيم داخل المكتبة وكأننا شيطانان يتفقان على خطة جديدة في العالم السفلي المبهظ بالاتفاقات السرية .. وخرجت من عتمة المكتبة الى النهار الذي يبحث معي عن الشاعر .

الدرب اليه ، تستبقه التوقعات ، وتتزاحم دونه افكار سقيمة وعنيدة ولكنها غير واضحة ، اغلبها يدوم في راسي مثل هزيم الرعد .. لقد ابصرت كل شيء في المدينة يتحول ويتغير وينمو مثل نبات ضخم خرافي دون ان تستطيع قوة ان توقف نموه واستطالته وتضخمه، أبصرت غير الحياة التي شهدتها معه في الزمن الذي قال فيه قصائده ورؤاه ، وقدم فيه صوته حادا وقويا وواعدا.. اتراه تغير مثلما تغيرت الاشياء ، بعد هذه الغربة والقطيعة والعزلة ؟

الدرب اليه .. درب الى نفسي ، وهي تبحث عن موقعها الظليل ..

فتح لي الباب . وقفنا لحظة مأخوذين بأثر اللقاء العميق .. سدد الي نظرة وانية ومندهشة في آن واحد.. أثر التجاعيد بدا واضحا ومشوبا بارهاق رضي ومستسلم. فجأة ، فكر هو بانه حوصر من حيث لم يتوقع مطلقا ان يداهمه اللقاء بهذا الشكل السريع ، وفجأة ايضا ، تذكر وجهي الذي ربما انحفر عميقا في مجرى ذاكرته المتعبة . وبدون ان نتكلم ، تعانقنا بصورة غير اعتيادية ، اذ انه مد يده اليمنى واحاط بها عنقي ، وضمني في المسافة القليلة التي تفصل بيننا ، وكان يحمل في يده اليسرى وعلى امتداد ذراعه اليسرى طفلا مرتخي الساقين هزيلا ونائما بجلال وروعة .

— ادخل .. ادخل .. ادخل ...

ودخلت الى دهليز مربع معتم آل بي الى فسحة بدا فيها بعض الضوء وبعض الاثاث المهمل والمغطى بطبقة خفيفة من الغبار ، وارتكنت زاوية (الكرويتة) العارية من ايما مسند او غطاء ، ثم ابصرته دائب الحركة في مجال الفسحة ، وهو يحمل الطفل بعناية ويتمتم مصعوقا بالمفاجأة .

قلت له بغضب ــ اي بشر انت ؟ هل انت بشر حقا ؟

اراد ان يجلس قبالتي ، غير انه ظل يلوب متمتما . نهض واقترب مني وتحسس الحيز الذي احتله ، وعاد يتمتم وحده .. فقلت له :

— اي انسان انت .. لماذا تموت هنا ببطء ؟

لم يقل شيئا . بدا حريصا على ان يحمل الطفل الذي لم يتجاوز العامين بحيث لا يطوله اذى مما يسببه اللقاء او مما يحدث في الغرفة أو الفسحة لا ادري .. وكان يريد ان يتلمس متأنيا ومشوقا حجم لقائنا غير المنتظر ليستوعبه .

ارتجف صوته ــ متى عدت ؟

— منذ ايام . ومنذ عدت وانا اسأل عنك . لماذا تموت هنا بهذا الشكل المزري ؟

— ستفهم كل شيء ، ستفهمه ياصديق . ولكنك لم تمت .. هه .. كنت اعتقد انك ميت في الغربة والسفر ..

— لم اواجه الموت حقا مثلما واجهته وانا اجد المدينة خالية منك

— ستلد المدينة شاعرا غيري ذات يوم وسيكمل المشوار ..

— وانت ، وهذا الطفل . ؟

— انه ولدي .. وهو ولدي الوحيد ..

اعتور صوته رنين عميق وراعش ، وعادت التجاعيد في وجهه واضحة ومشوبة بارهاق رضي تحف به قناعة غبية وتسليم مطلق ، وبدا لي مثل حيوان خرافي صغير يتراجع مذعورا الى مخبئه ازاء ايقاع العصر الذي لم يعد يتلاءم معه ، كان الشاعر يبدو مستوحدا مع نفسه ومذعورا في صمت متراخ من اثر العزلة الطويلة ..

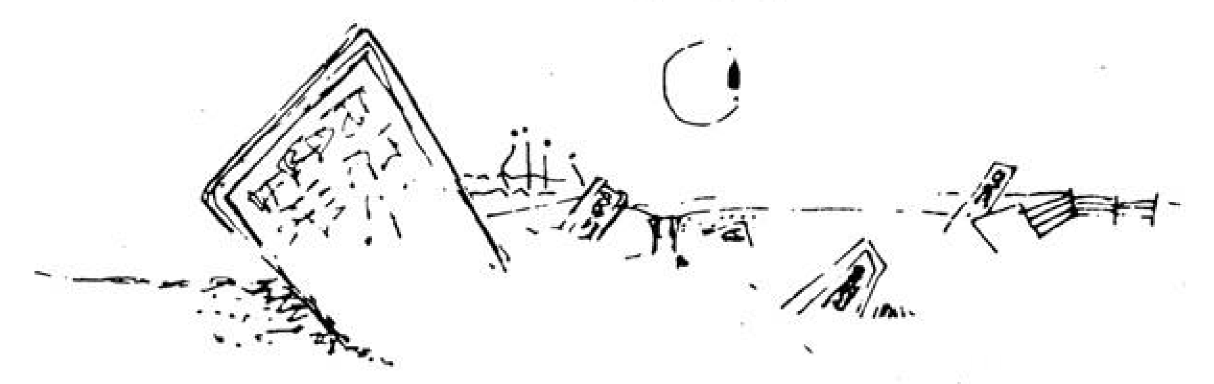
— اريد ان افهم الحياة التي تحياها هنا . لماذا آثرت الصمت .. لماذا ؟

— انه غضبك الاول .. احبه مازال .. ولكن اياك ان توقظ الطفل .. دعه ينام .. دعه ينام ..

— سأظل اقول لك لماذا تركت ايقاعك المتحد مع صوت الناس وتشوقهم .. اهذه هي الحياة التي وعدت بها نفسك اخيرا ؟

— ليست هي الحياة التي كنت اريدها ، ولكنني فكرت طويلا بأن الانسان يستطيع ان يفعل شيئا آخر مجديا قبل ان يذهب الى الموت ..

— ولكنك تمضي الى الموت دون فائدة ترتجى منك يالك من غبي ..



— انه غضبك .. بدات استعيد شيئا من صداقتنا القديمة ، رائحتها الاثيرة لدي .. ولكن اياك ان تفعل شيئا ينبه الطفل .. الا تراه .. انه جميل ورائع ..

— اللعنة عليك وعليه ..

— لقد فكرت فى الامر طويلا ، وانتهيت الى قرار حاسم وهو ان افعل شيئا من اجله .

— من اجل من .. هذا الطفل الذي هو ولدك ؟ انه يمنعك من ان تحيا

— الا تراه .. انه كسيح .. ومع ذلك فهو جميل ورائع ..

صدمتني عبارته القاسية والمباشرة . وحسبته يحاول ايذائي او يحاول توجيه الطعنة القاصمة الى موضع في نفسي بليد .. قلت له بغضب :

— كسيح ؟ . ماذا تقول .. اتحاول اسكاتي او ايذائي؟

— لست احاول ايذاءك ، ولكنها الحقيقة .. ولدي الوحيد كسيح رغم بناء جسده القوي في اول ايامه بعد الولادة ، ولكنه مضى نحو الهزال المريع بعناد وانتهى الى الضعف والعجز .

— ولكنها ، ولكنها مسالة فظيعة .. اتحاول ...

— لست احاول شيئا ضدك . لقد فكرت طويلا ، وانتهيت الى ما انتهيت اليه اخيرا ، سابقى مكرسا بقية حياتي من اجله .. الم نكن نحلم بزمن المراجيح الصغيرة اللطيفة للاطفال ؟ ولدي هذا لن يعتلي ارجوحة ، ولكني ساكون له ارجوحة تنطلق به نحو ايما نقطة في فضاء هذا العالم او ارضه ، لا ادري .. لقد تزوجت ـ بعد سفرك عن المدينة ـ من امراة كانت تؤمن معي بروعة الحياة وقدسية الشعر وصلصلة المستقبل الخفية اللذيذة المعشوقة اذ تحمل فى رحمها كل الاشياء الجميلة للبشر القادمين ، ولكنها ، تلك الزهرة الندية ، ماتت اثناء الولادة دون مبرر . ماتت وهي تلد هذا الطفل وتتركه لي وحدي .. كان طفلا قوي البنيان اول الامر .. فكرت بحياتي وقصائدي وطفلي القوي ، ثم بدات اراقب اي هزال يمضي بالطفل تدريجيا وبعناد لا يكسر ، حتى اكتشفت انه كسيح .. فى البدء ، يئست وبدات احسب الحياة مسرحية سخيفة وحقيرة وغير جديرة بالتصفيق والحماس ، ولكنني في نهاية الامر قررت ان اكرس بقية عمري له .. اتدري لماذا ؟ ساقول لك ياصديق .. انه طفل ، طفل من اطفال الزمن الذي كنا نعمل من اجل ان ينبثق نوره .. وكنا دوما نحلم بوجوه الاطفال الطافحة بالسعادة ، فكرت اي بؤس هائل وعظيم سيصيب هذا الطفل في المستقبل . ستتغير الحياة حقا . ستكون اروع . احلى . ستتحول مناظر الرثاثة في المدينة الى حدائق ومتنزهات وشوارع عريضة يدخل اليها الهواء وتزينها التماثيل والنصب ، وستنتصب البنايات فى كل مكان مشيرة الى نوع التقدم والرفاه الذي سيواجهه الناس فى المستقبل ، وفكرت كيف ستكون الحياة سهلة احيانا اذ تضع ثورة المدينة أو ثورة العالم كل مرافق الطبيعة طيعة في يد الانسان وذكائه ، وفكرت ان الهواء ربما سيتخلله زفير المصانع الضخمة في المدينة ، ولكنني كنت اجد الهواء نفسه ربما سيكون انقى بدون حروب في المستقبل ، وعندئذ سيقف طفلي محدقا فيه بعجز مؤلم كبير على احتمال النفس وقدرة القلب .. تصور .. تصور الحيز الذي نشغله الان ـ انا وانت ـ ربما سيتحول الى معلمة من معالم المستقبل .. مصنعا .. ملعبا .. منتزها ارجوحة .. كل موطيء قدم الان سيكون غدا شيئا آخر غير الشيء الذي وطأناه .. انه طفل جميل وهزيل .. الا تراه .. اياك ان توقظه .. دعه يتهيا لما سيكتب له من بؤس وعجز ازاء حركة العالم المقبلة مع صيحات الغضب التي تنتشر فى كل الانحاء من اجل حياة اكثر نقاء واكثر تجردا من التجريح الذي عشناه نحن .. ساخرج به عندما يكبر لاريه كل ما يطرأ فى حياة المدينة من نمو وحياة وصخب ولا مبالاة .. ربما ساكون عندئذ شيخا عاجزا عن اقتياده الى حيث تشتهي نفسه ، ولكنني ساريه كل شيء جديد رغم الشيخوخة التي تنتظرني بالتاكيد ..

— هل استطيع ان اقدم لكما شيئا اذن ؟ .

— لا .. ياصديق .. انك لن تستطيع ان تفعل شيئا من اجلنا نحن الاثنين .. نحن علامة عصر .. اما انت فيترتب عليك ان تبدأ من جديد وبالروح التي تنبض الان .. هل ستسافر مرة اخرى ؟

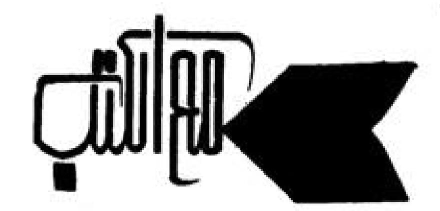
— لن اسافر ..

— لاتكن اذن صورة متكررة .. انه زمن البدء ..

— هل افهم انني لن استطيع ان افعل شيئا من اجلك انت بالذات ؟

لم يجبني ، وانما راح يحدق في وجهي بصمت كانت ساقا الطفل متدليتين بسهولة وليونة لا تصدق .. وكان وجهه جميلا فعلا رغم الهزال الذي اصاب جسده كله . استمر الشاعر صامتا ومحدقا في الحيز الذي يحتمله جسدي المتكور على الكرويتة العارية من ايما مسند أو غطاء ، وكانت طبقة خفيفة من الغبار تغطي بعض الاثاث القليل الذي في الغرفة .

خرجت الى اواخر النهار الذي بدأ يدخل فى رئة الليل .. انه الديجور .. كنت وحدي .



في المسرح السوفيتي

يوسف عبد المسيح ثروت

في تاريخ المسرح الروسي صفحات مشرقة من الفعاليات الابداعية تتناول المسرحيات ذات الفصل الواحد، تعالجها وتعرضها وتقدمها ، بمختلف الاساليب الفنية والادبية ، ولا سيما في اوائل القرن الماضي على يد بوشكين بطرفته (موتسارت وساليري) وقد امتدت هذه الفعاليات على مدى القرن التاسع عشر فاذا بفوغول يقدم ملهاته (المقامرون) يتبعه على هذا النهج نيكراسوف بمسرحيته (سام الخريف) وتشيخوف بمسرحيتيه (الدب) و (الخطبة) ثم يعقبهم جميعا غوركي بمسرحيته (الاطفال) . وكل هذه المسرحيات تمتاز بدقة تركيزها وحدة صراعها ، وصرامة مواقفها ، ولغتها الشفافة ، وحدية مشكلاتها . انها تواجه الجمهور العريض بكل القيم الفنية دون مواربة او مداورة ، او التفاف ، بسبب حيزها المحدد الذي لا يسمح الا باشمل الامور الجوهرية في الحياة واشدها لصوقا بالقضايا الاساسية التي تشد انتباه الجمهور وقدرته على الاستيعاب والتفهم وامكاناته على المداخلة المباشرة في العمل المسرحي ، وطاقاته المتيسرة للتوحد الشامل بذلك الفعل . وكلما كانت حركة الفعل خفيفة ، سريعة ، واضحة ، متماسكة ، كانت الاستجابة مؤاتية ، مدركة ومستوعبة . وهذه الحركة النشطة السريعة لا يمكن ان تؤتي ثمارها فنيا ، اذا لم يكن التركيز على الفعل المسرحي بين الاثر ، صريح المعالم ، شديد الاهتمام بالصراع الحاد ، البالغ الفعالية والحرافة والقوة. ذلك ان الصراع – في المسرحية ذات الفصل الواحد ، ينبغي ان يكون متناسبا مع التركيز ، وهذا الامر لن يتحقق مالم يتميز الصراع بالحدة القاطعة ، والحسم التام ، والضراوة المتناهية ، وكلما كان هذا الصراع بين القوى المتناقضة ، المتناوشة حادا ، عنيفا ، مجلجلا ، كان تاثير الفعل المسرحي متنامي السرعة والحدية والجدوى . وهذه الحقيقة الفنية هي من اهم مقدمات هذا النوع من المسرحيات ، التي لم تغرب عن بال الكتاب الكلاسيين الروس الذين اولوها خبرة جهودهم المسرحية ، عانوها ، تمرسوا بها ، استوعبوها ثم نقلوها من الكلمة المكتوبة الى الكلمة المتحركة على المسرح ، فتجسدت هناك قوة وجلاء وفنا ، فيها من سمات الحياة النابضة ، ودفقة المشاعر وانطلاقة العواطف ، وجمال الصور ما فيها . كل ذلك واكثر من ذلك ، تأتى لهم ، لانهم ادركوا خير ما يكون الادراك كيف يمكنهم ان يتصلوا بالجمهور اتصالا حيا متواصلا ، وكيف يمكنهم ان يوسعوا من دائرة ذلك الجمهور وكيف يمكنهم ان يلزموا بزمامه ، ويشدوا انتباهه ، ويستدلوا على مشاعره واحاسيسه وعواطفه ، على الرغم من تنوع الانماط الفنية لهذا الضرب من المسرحيات واختلاف مستويات المشاهدين والقراء فضلا عن الظروف الموضوعية والذاتية التي تتنازع كل هؤلاء في حياتهم الخاصة والعامة . وهذا يعني ان الكتاب الكلاسيين استوعبوا المدى الديمقراطي الواسع لهذا النوع من الفعل المسرحي ، فتمثلوه في نتاجهم ، واسترشدوه في عملهم ، ومن هنا كان تفاعلهم مع الجمهور ذا اثر بناء متكامل ، في مجمل اعمالهم المتصلة بهذا الفن . وما كان لهذا التفاعل ان يجدي وان يحقق اهدافه ومقاصده ، لو لم يستند الى بعض الركائز الرئيسة ومنها محلية جو الفعل ومضمونه ، وتحرك هذا الفعل في اطر وانماط اجتماعية معروفة ، وتأملات ورؤى لا تتعدى تلك الاطر والانماط ، مع التحلي بالقدرة الفلسفية التي تستطيع بشموليتها ان تحتضن (الفكر والحياة والعقل) دونما تنطع او تزمت او تعال . كما ان العنصر النفسي ضروري كل الضرورة لكي يكون التصوير الفني اعمق اثرا في النفس واقرب نكهة الى الحياة والصق مجالا بالحركة والفعالية الانسانية ، واشمل مدى لتطلعات الروح والوجدان والفطرة .

ان ديمقراطية المسرحية ذات الفصل الواحد ، قوة اخاذة ، يمكن لها ان تؤثر ابلغ التأثير في تنمية الذوق

الفني لدى الجمهور وتربيته ، وتقويم عواطفه ومشاعره وتحريك نوازع الخير والجمال والحق في ذاته ، ودفعه دفعا رقيقا الى التمييز الدقيق بين الشر والخير ، في القيم الاخلاقية وكشف الجوهر الانساني لوجوده الراهن المستلب الانسانية ، وتيسير عوامل انعكافه نحو الفن بمختلف انواعه واشكاله ، وتمتين صلته بجدوى الحياة ، في شتى ظروفها ، وتغليب جوانب التفاؤل على وجوده الراهن ، كيلا يقع فريسة لوباء التشاؤم والتخاذل والانحطاط .

كل هـذه الامور يمكن ان تتحقق اذا كان (مؤلف مسرحية الفصل الواحد دارسا نفسيا اكثر دقة ، ومصورا كوميديا اكثر حدة ، وكاتبا ماساويا اكثر اجتماعية ، وسياسيا اكثر عمقا ، واستاذا اكثر استاذية من مؤلفي مسرحيات الفصول المتعددة »(١) .

ومن الكتاب السوفيت البارزين في هذا الشان الكسندر . س سيرافيموفيتش (١٨٦٣ ــ ١٩٤٩) وهو قاص معروف ايضا اشتهر بقصته (السيل الخديدي) التي واكبت مسيرة الجيش الاحمر سنة ١٩١٨ وتعد من شوامخ الفن الكلاسي في الادب السوفيتي . ومن مسرحياته (البيت المهدم) و (في المطحنة) و (حب طالب) و (الكتاب والقراء والمعجبون) وكلها تتحدث عن سواد الناس من فلاحين واشباه الفلاحين وكفاحهم المر في سبيل حياة انسانية مقبولة ، وتعري ــ في الوقت نفسه ــ الاستغلال والاضطهاد والقهر والتمايز الطبقي . اما مسرحيته (امسية عام ١٩١٩) فهي وثيقةادانة للبرجوازية تفضح رياءها ونفاقها وتلونها ومكرها وانتهازيتها ، في كل مجالات الحياة والفكر والسياسة ، يصب فيها الكاتب سخريته باسلوب بسيط يمتاز بالصدق والصراحة والعفوية ، كما يتسم بفهم شامل للعقلية البرجوازية ونفسيتها واخلاقيتها ، دون تصنع او تكلف . شخوص المسرحية اناس مترهلون ، فيهم الاقطاعيون والملاك العقاريون والمثقفون والتقنيون ورجال القانون وكل الذين كانوا يعيشون على فتات موائد القيصرية المتهرئة ، والاوليفاركية المتخمة والعسكرية الطاووسية المتعجرفة . الابطال رجال ونساء فارغون ، جلود محشوة بالعلف ، والقش ، ورؤوس فيها جماجم جوف ، وقلوب مليئة بالهواء النتن ، احياء بالاسم ، فاقدون لكل القيم والمقومات الانسانية ، طفيليات تعتاش على امتصاص الدماء ، ابواق لكل عصر ومرحلة ، حياتهم خواء وعبث ومجون . ليست لهم في الحياة اهداف ومقاصد غير ان يستمروا متشبثين بوجودهم الهزيل الذي لابد له كي يبقى من ان يتلون ويتحور ويتبدل في كل ساعة وكل آونة، ومن اجل ذلك كله لم تستطع الثورة ان تعيد خلقهم من جديد ، لانهم غير قابلين لذلك الخلق الجديد .

هاهو المحامي مثلا يقول : « لازالت هناك امكانية للحياة ضمن السلطة السوفيتية » الا ان هذه الامكانية نفسها لم تعد بالقياس الى الاقطاعية غير حلم مضى وانقضى لذلك فهي تتذكر الايام السعيدة الماضية بحرقة والم فتقول : « كنا نملك المزرعة .. لا استطيع ان اتذكر المزرعة بقلب بارد . كان زوجي (كوكو) ملاكا رائعا . وكان يربي الاسماك . في البركة كانت تسبح اسماك ضخمة» ان « كل ما مضى ... مضى ولن يعود . أزمنة جديدة . طيور جديدة . اغان جديدة» هذا الراي هوراي المحامي الذي لا يتقبله الملاك العقاري روندوكوف ، ولذلك يرد عليه : « والى اين تريدنا ان نذهب بالماضي ؟ » . ولكي نتعرف على الموقف من سلطة السوفييت ، لا مفر لنا من ان نستمع الى بعض الاراء بهذا الخصوص منها مثلا : « يقال ان السلطة السوفيتية بدات تسير القطارات بالاحصنة » وراي آخر يتبرع به الاديب : (ــ بماذا ؟ بالاحصنة ؟ انها تسيرها بالبقر . والله العظيم رايت ذلك » اما المحامي فينظر الى الامر من زاويته الخاصة ولذلك يقول : « طبعا .. السلطة السوفيتية تستطيع ان تفعل ما تشاء . الخراب بالطبع يحل بكل شيء ولكنه يمكننا ان نحصل على كل شيء ايضا . لقد فصلت لنفسي من اجل الشتاء معطفا رائعا من الفرو » ويدلي الفنان بانطباعه فيردد : « وسائل المواصلات سيئة للغاية » اما الاقطاعية فلا تجد حرجا من القول : « شيء مرعب . في الماضي كان الحوذي يقف هادئا كالماء ويأخذ فقط سبعين كوبيكا والآن .. حاول ان تقترب منه » الا ان الفنان يستدرك رايه السابق ليضيف اليه : « مهما كانت الصعوبات ، مهما حصل من الخراب ، فكل سيمضي سيتغير » ذلك ان (رجالا عظاما يقدرون الشعب الان) . ومن هؤلاء الرجال الزعيم (لنين) الذي يتذكره الفنان بهذه الصورة : «ان التفاتة راس الزعيم رائعة . يجب ان اتعلمها . فربما اضطررت الى تمثيلها على المسرح » . وهذه الصورة تتحول في راي المحامي الى نمط اخر من الروعة ، فالزعيم (خطيب رائع . حتى يمكن مقارنته بنابليون) حتى لا يمكن تصور الحماسة التي تبعثها خطاباته ، ويوكد روندوكوف ما ذهب اليه زميله المحامي بقوله : (انا اقول الشيء ذاته الحياة في ظل السلطة السوفيتية ممكنة ، فأن تجارتي لا زالت كما هي في الماضي » . ويستمر كيل المديح للسلطة الجديدة الى ان يتحدث بالدبولوف ، المفوض العسكري قائلا : (اسمعوا (باحتفال) ، ايها السادة لقد قضي على القوات السوفيتية في الجبهة تماما »عندئذ يستعيد روندوكوف وعيه الكامل ، فيرسم شارة الصليب ويقول : « المجد لك ايتها العذراء السماوية » . وبعد توكيد بالدبولوف لتلك الانباء ، وتوثق البروفيسور من تلك الحقيقة التاريخية ، يعرض رايه في الموضوع فيقول : « التاريخ لا يحتمل الخداع . القوانين التاريخية قوانين حديدية . يمكن الابتعاد عنها احيانا كما تبتعد عجلات القطار عن سكة الحديد . ولكن تجاهلها بشكل مطلق مستحيل .

وانطلاقا من هذه الفلسفة الفريدة في التاريخ ، وانتقالا من العموميات الى الخصوصيات يتمثل البروفيسور وضع روسيا السوفيتية آنذاك فيقول : « ان الدولة الروسية الآن تتمثل في وضعها الحالي هذا الابتعاد عن سكة التاريخ . واليكم نتيجة هذا الابتعاد : كل شيء تحطم — العلوم ، الآداب ، الحرية الحقيقية ، التطور التكنيكي . نحو قوى الانتاج .. كل شيء « الا ان ذلك لا يعني انتهاء كل شيء والقضاء على معالم الحضارة والمدنية ، لان الطريق التاريخي السليم لا يزال موجودا ، لذلك « فقد بدات تتحرك سرا القوى التي لا تتعب » القوى الممثلة للطريق الصحيح . اما التطبيق العملي لهذه النظرية فقد تبرع به المهندس بقوله : « اذا كانت هذه القوى منظمة واذا استطاعت ان تحتل المواقف الادارية والاقتصادية ووسائل المواصلات ، فهذا يعني ان نهاية النظام امر محتوم .. ان اية حكومة لا تستطيع الصمود». المهندس يضع الاسس السليمة لعمليات التخريب ، ولكنه يتحرز مسبقا من عواقب هذه العمليات واضعا في حسابه قضية تسلم السلطة بعد نجاح الثورة المضادة ، ولذا فهو يحذر سامعيه بقوله : « لكن هذا الحفر تحت قاعدة البولشفيك الحصينة ، هذا التدمير الاقتصادي يجب ان يسير ضمن حدود معينة . فنحن اذا حطمنا كل شيء تماما وتسلمنا السلطة بعد ذلك ، فسنضطر الى ان نبدأ كل شيء من جديد » . اما الاقطاعية ، فانها تفكر تفكيرا آخر ، وتنظر الى المسالة من زاويتها الانانية الضيقة ، وعاطفتها المسكينة المهانة ، وكرامتها المهدورة، من اجل ذلك كله نراها تقول : « آه .. متى ستأتي هذه اللحظة السعيدة ؟ لتأت بسرعة ولو من خلال الدمار . نحن الآن ندير مزرعتنا التي اصبحت سوفيتية وننتظر . تصوروا انهم لم يعودوا يلقبونني بالسيدة . تخيلوا ذلك !!! » اما الفنان فاله حرصا منه على الفن ومقدساته، يسمي الاشياء باسمائها ، ويوجه نيران غضبه على اعداء الانسانية فيقول : « قتلة وجلادون . انهم لا يكتفون بقتل الناس والوطن ، بل يكفرون ويتجرؤون على اقدس مقدسات الانسانية .. على الفن في اعلى مظاهره . المسرح » . ولكي يثبت مقولته هذه ، ويبرهن على صواب رايه يعقد مقارنة بين وضع المسرح في العهد القيصري ووضعه في العهد الجديد ، ان المسرح في هذا العهد تحول الى اسطبل ، الى ثكنة ، الى ورشة ! ها هو الفنان يتحدث عن تلك المقارنة فيقول : « في الازمان الغابرة كنت تنظر الى الصالة او الى المقاصير فتدهشك اناقة الطبقة المثقفة . اية عائلات ، اية ادمغة ، اي رجال اعمال اي اناس يقدرون الفن . والآن .. تنظر الى الصالة فترى السائقين والعمال وقاطعي التذاكر وجنود الجيش الاحمر بمعاطفهم القذرة » . هذه كلها امور لا يمكن ان تحتمل ، لا يمكن ان تبقى كما هي عليه ، اذن لا مناص من حرب ضروس تعلن ضد هذه البربرية ، ضد اعداء الفن ولا سيما و (هؤلاء البرابرة يواجهون باستمرار حائطا اصم صلدا) والفنانون يقدمون على المسرح ما يريدون هم لا ما يريده هؤلاء ، لانهم لا يستطيعون ان يفعلوا شيئا معهم . وفي باحة الفن الرحبة ليس الفنان المسرحي وحيدا فيما يبدي من آراء ، انما هناك الرسام ايضا ، يشاركه في آرائه ومشاربه واهدافه ، ها هو ذا يتحدث عن دخيلة نفسه فيقول : « البلاشفة لم يكتفوا بالقضاء على العلم ، بل هم يحاولون ان يخنقوا الفن . انهم يقتلون اغلى ما في حياة الانسان » . اما المحامي فجريا مع عادته في الدفاع عن حقوق المظلومين لا يرى بأسا من القول : « ان طبقة المثقفين المظلومة تعاني من سيطرة الطغيان البربري الذي يدعي البولشفية . البولشفي .. كم من المعاناة المؤلمة تبعث في قلب الانسان الروسي هذه الكلمة » وهكذا يثبت رجل القانون انه حقا جدير بهذا اللقب المقدس.

وعلى حين غرة تتبدل اتجاهات الرياح ، واذا بالمهندس ذاته يضع السماعة ليعلن : « القضية ايها الرفاق ان قوات الجيش الابيض قد تحطمت وليس القوات السوفيتية .. الكتائب تستسلم ، الضباط يستسلمون بالمئات . وبكلمة واحدة .. انهيار . انهيار كلي » .

ماذا حصل ؟ ما الذي جرى ؟ لقد انقلبت الدنيا ، لتتحول الى دنيا جديدة ، وهل ادل على ذلك من اقوال البروفيسور : « ايها الرفاق . بمناسبة هذه النهضة العظيمة التي تتحقق في روسيا ، عليّ انا ممثل العلم ، ان اقول : لا يوجد اي بلد في العالم يحترم فيه العلم احتراما كاملا كما في روسيا » . ؟ وهنا ايضا ليس البروفيسور وحيدا فيما ذهب اليه ، الفنان يعتقد بان الفن « لم يكتسب الوانه الزاهية في اي بلد كما اكتسبه في دولة البلاشفة الشرفاء » ثم يطالب الحضور جميعا بان يسألوه عن الوضع الذي كان تحت ظل البرجوازية ، والوضع القائم الان ، لان الفنانين والرسامين يدركون اعمق الادراك الهوة التي تفصل بين الوضعين ، ها هو ذا الفنان يتحدث عن تلك الهوة بقوله : « كنا نصعد الى المسرح وننظر الى الشرفة .. ما هذا الذي كنا نراه ! وجوه شبيهة بوجوه الخنازير . قذرة .. حزينة . على كروشهم الضخمة كنت ترى السلاسل الذهبية الحقيرة .. كنت امثل دوري وارى بقلب حزين كيف يضيع الهامي وفني سدى مع اولئك الذين امتلات بطونهم باكياس الذهب . ماذا يريدون ؟ تهريج . فتيات شبه عاريات . غرف خاصة . انهم غريبون عن الفن . صم . بكم » وتوافق السيدات برمتهن على تلك الآراء قائلات : « آه كل هذا صحيح تماما . مدهش » .

ومن سيرافيموفيتش لننتقل الى يوري ن . يورين (١٨٨٩ — ١٩٢٧) . لقد كتب ثلاث عشرة مسرحية، امتازت بملاءمتها جميعا للمسرح ، ويعود سبب ذلك لمعرفة الكاتب بالفنون المسرحية والتقنية ، وادراكه العميق لظروف المراحل التي مر بها الشعب السوفيتي ، وقدرته

التعبيرية ، ونصاعة بيانه ، وجمال اسلوبه وحرارة تناوله للمشكلات والقضايا المطروحة ، وايمانه بالثورة وحماسته الصـادقة .

ومن اشـهر مسـرحياته مسـرحيته التاريخيـة (سبالوتشني زيك) (١٩٢٥) وهي تتناول ثورة ستيبان رازين وانتفاضة الفلاحين في خاتمة القرن التاسع عشر . اما مسرحيته (مسرحية دعائية) فهي عمل هجائي طافح بالنكت الساخرة والوخزات المؤلمة ، والهجوم الصاعق ، يتناول فيها تخشب البيروقراطية ، فيحرقها بنار نقده اللاذع ، ويعالج فيها مشكلات الفن حين يكون ذيلا تابعا ، تهويشـا وتطبيلا حين يفقد ميزاته وصفاته وقدراتـه الصافية ، ليصبح بوقا واداة ووسـيلة نفعية . اذ ينقلب (الفنانون) الادعياء الى مهرجين ، ليس لهم من الفن سوى الكلمة واللقب او الاسـم ، وهذه المسرحية ـ على حدتها وقوتها وشدة طعناتها ـ تظل في سماء الفن السوفيتي نجمـة مضيئة لامعة ، لا يزال ضياؤها يتلالأ ويتألق على الرغم من مرور قرابة نصف قرن من ظهورها . والظاهرة البارزة في هذه المسرحية ان المؤلف يطلـق فيها العنان لشخوصه لكي يبرزوا سماتهم الشخصية بكل عفويـة ودونمـا تكلف . فالمخرج فيها (وهو بطل المسرحية) لا يتورع عن مخاطبة المؤلف بهذه الكلمات : « لا تلتفت اليه (يقصد الحارس) . شعب جاهل لا يفهم ابدا صدق بالله » ثم يمزج المخرج بين جهل الشعب وجهل حكومته فيقول « جاءتنا رسالة تطلب منا ان نقدم مسرحية دعائية مناسبة من اجل يوم (العاملة الدولي) . وقد وقد اخترت مسرحيتك الصغيرة » . واذا عرفت موضوع مسرحية المؤلف : شاب محاسب في مصرف يقع في غرام مطربة ملهى تفويه فيماني . ويتعذب ويختلس اموال الخزينـة . وفي غمرة اليأس يقدم على قتلها) ادركنا ما يعنيه المخرج من قوله : (بالطبع سيطرا بعض التغيير على مسـرحيتك . ولكنه طفيف . ولا تنس اننا ينبغي ان نماشي الزمان » ومن مظاهر هذا التغيير ان المسرحية لم تعد المسرحيـة نفسها فبدلا من البداية بمشهد عاطفي نفسـاني ، اذا بالشمبانيا والفواكه والازهار تتقاطر على العاملة ايذانا بالانحلال البرجوازي ، الذي يمثله رقص الفوكستروت خير تمثيل ، المؤلف يحتج بعنف وقوة ولكنه يصـطدم بالمخرج الذي يباغته قائلا : « كلام فارغ ! من الضروري ان نظهر الانحلال البرجوازي كاملا . . ارقصوا ، ارقصوا ، مزيدا من التحلل ! اكثر . لا يعرف هذا الا الشيطان ! » ويستمر المؤلف في الاحتجاج قائلا : « كلا انا احتج بقوة ! هـذا الفوكستروت لا معنى له حتى من وجهة نظرك » فيجيبه المخرج : « ياملاكي الصغير انت تخرف . كيف تكون دعائية بدون آثار الثقافة الراسمالية المنهارة ! ان اثار الانحلال البرجوازي هي افضل من اي شيء آخر حتى عند ميرهولد نفسه »(١) ومن ثم يجب ان يكـون هناك تهتك انحلال وتمزق واثارة صاخبة وعربدة ، لتكون الامور واضحة . من المعروف ان مطربة الملهى هي التي تغوي المحاسب ، فلابد اذن ان تمثل الممثلة دور المطربة . اما المخرج فيحل محل المطربة عاملة مصنع ، متجاوزا كل الملاحظات بدعوى ان « الملاحظات موجودة من اجل ان نحذفها » ويستطرد مخاطبا الممثلة : « تذكري اننا نؤدي المسرحية على شكل آخر . انت تؤدين دور عاملة مصنع. » وعندما يعترض المؤلف على الوضع العام الجديد بأسره يجابهه المخرج بقوله : « تتدخل ياروحي ! انت ترى ان كل شيء يجري بشكل رائع : نحن نخلق مسرحية مطابقة للعصر ! » ثم يلتفت الى الممثلة فيقول : « انت ضحيـة الراسمالية . نموذج عملي . يجب ان تعاني . بقوة ! » ومن اجل ان ندرك بشيء من الوضوح تطور نفاق المخرج وتزلفه واسـتخذائه لابد لنا من ان نطلـع على جملة تصرفاته . فعندما يغازل الممثل حبيبته بقوله : « لا تبتعدي عني . انا لا استطيع العيش بدونك . لقد ركعت عنـد قدميك » يتدخل المخرج ليقول ـ هراء . . ما معنى هذا صحح الدور هكذا « لاتبتعدي عني . انا اشتريتك . انت لي » وهنا تجاري الممثلة المخرج فتقول : « انا لا احبك . انت حقير تافه ! لا تكلفني الا اشارة واحدة وتكون ممزقا اربا » عندئذ يسر المخرج ابلغ السرور ، فيرى من مصلحته ان يقول : « رائع . هذا هـو التعبير الصادق نفسيا والمقبول ايديولوجيا ، والمطابق تماما لروح العصر . فالبطلة عاملة ، ممثلة للبروليتاريا العالمية ، لا يكلفها الامر سوى حركة واحدة وتنسحق البورجوازية » . ان هذا التصنع الواضح يتضخم لدى المخرج تدريجا ليصبح السمة البارزة التي يريد ان يتشدق بها ، توكيدا وتركيزا وتوضيحا ، وهذا ما نراه في مخاطبته مثلا للمثلين الثانويين : « تعالوا الى هنا من فضلكم . انتم ستمثلون الجماهير الصامدة . افهمتم ؟ اقتحموا قلاع الراسمالية . بحماسة ثوريـة اكثر ! اكثر ايضا اكثر ! » . وهذا الامر نراه يتطور الى هوس متنمر لدى المخرج حيث تعود الممثلة الى غنجها فتقول مخاطبة حبيبها : « كلا ، لن تذهب انت في قبضتي ولن ادعك تفلت » لذا نراه يهتاج فيقول : « ياعزيزتي لماذا هذا القبح ؟ انت لا تمثلين دور امراة لعـوب . بل دور عاملة واعيـة . **اعطني حقـدا . اعطني عداء طبقيـا** . انا لا ارى عداء طبقيا » طبيعي ان المخرج لا يستطيع ان يفهم « كيف يمكن ان يكون هناك حب بين الاعداء الطبقيين » ما معنى الحب ؟ الحب سخافة مقرها جهنم . لابد من رجفة العداء الذي لا يرحم ، ولا يغفل عن كل مؤامرات الاعداء ودسـائسهم واحابيلهم . الا ان هذا التحرير يعني تشويها تاما للمسرحية ، يعني تأليفا جديدا لها ، الامر الذي يعترض عليه المؤلف بشـدة ولكن بدون طائل ، لان المخرج مصر اقوى اصرار على افتعاله المتعدد كي تكون المسرحية مناسبة عقائديا ليوم العاملـة الدولي ، امـا (النفسية الانفرادية فلتذهب الى الجحيم) اذا اردنا ان نشهد انتصار البروليتاريا على البرجوازية المهزومة ، المهم

هـو الانتصار لا تمثيل دور عاطفي معين تنطلق فيـه الممثلة على رسلها ، تعبث وتلهو وتغوي حبيبها ، كيفما شـاء لها الهوى ، المهم ان ينطبق فحوى المسرحية على المفهوم الايديولوجي للطبقة العاملة ، ولو لم يكن في المسرحية الاصلية شيء من هذا لا من قريب ولا من بعيد . ومن هنا، فاذا انطلقت الرصاصة من مسدس الممثلة ، وهـو الوضع المعكوس للنص الاصلي ، كان لابد للممثل ان يموت ببطء تعبيرا عن (رعشة الراسمالية المحتضرة !) (. ان هذا البطء يخالف منهج المخرج كل المخالفة ، لانه لا يخدم عنصر السرعة التي تشبث بها المخرج كل التشبث لانها تركز مفعول التأثير ، وهذا ما يحمل على القول : « المسرحية الدعائية قبل كل شيء يجب ان تكون سريعة ، تأخـذ المتفرج بالعجلة ، تحبس انفاسه مرة واثنتين فـلا يعود يستطيع ان يستعيد انفاسـه » .

وحين يصل الوضع الى هـذا الحـد من التشويه، يعترض المؤلف على الاخراج بأسره قائلا : « ولكن قل لي من فضلك ما لزومي انا هنا ؟ فيجيبه المخرج : « هذا ما لا اعرفه ياحبيبي ! انت كتبت المسرحية ، وانا اخرجتها، وما تبقى لا يهمني ! » غير ان هذا التشويه لا يمكن ان يمـر دون عقاب رادع ، وهذا ما يحدث فعلا ، عندما يصطدم المخرج بالموجه السياسي ، فيستدعيه ، بعد ان يوبخه على اخراجه ، وآنذاك ينفث الفيلذ الذي يمثله ريؤه وحقده على البلاشفة ، قبل مثوله امام الموجه بقوله: « هؤلاء البلاشفة لا يمشي معهم شيء ، تتعب وتتعب من اجلهم ، فلا يعرفون ماذا يريدون .. لياخذهم الشيطان». وهكذا يدان الفن المنافق بلسان صاحبه ، لانه ليس فنا .

اما أ . فـ لونا تشارسكي (١٨٧٥ ـ ١٩٣٣) فيعد من ابرز ممثلي الثقافـة الاشـتراكية ، وله في النقـد والدراسات العديد من البحوث ، فضلا عن انغماسـه الكلي في الكتابة المسرحية طوال حياته ، وقـد كان لـه فضل الريادة في وضع اسس المسرحية السوفيتيـة . كتب لونا تشارسكي اكثر من عشر مسرحيات ذات الفصل الواحد ، وتمتاز مسرحياته بـ (رشاقة الشكل ، واشراق الحوار ، وحيوية الشخوص ووضوحها ، ونصاعة الفكرة ودقتها) . وقـد احتضنت مسرحيته (روح اليانورا) كل هذه المميزات ، باسلوب ساخر ، مطعم بملح واخزة ، ونقـد لاذع ، ونكهة مسلية مثيرة للفكاهـة والتندر . استخدم فيها المؤلف قدرته المسرحية استخداما ذكيا ، مطوعا اشـد الموضوعات جدية لا غراضه القريبة واهدافه البعيدة ، دون ان يشعر القارىء او المشاهد بهذا التطويع المقصود . ولذلك فان معالجته لم تـستطع ان تبلـور الموضوعات التي اراد طرحها فقط بأسـلوب فني جذاب بل استطاعت ان تضفي على المسرحية جوا روحانيا خاصا جذابا بسحر سخريته ايضا .

موضوع المسرحية الرئيس يتناول استحضار الارواح وكيف يمكن من هذا الطريق الضحك على الذقن واستغفال الناس ، ونقد الروحانية الغيبيـة .

نابليـون مالابارتـه رجـل داهيـة ، نصـاب مشـهور ، يعـرف من ايـن تؤكـل الـكتف ، يجيـد اللعـب على القول ، امـا مسيو بروسـبيه دوراندو شـيخ تجار الجبن والبيض ، فهـو انسان غبي مغفل، ماتت زوجته منذ مدة المراد الاتصال بهـا روحيا وجلبها الى الارض ، وتجسيد روحها لتلتقي مع زوجها ولو لقاء عابرا . ثم الاتصال بواسـطه الطاولة و (لكـن السيد بروسبير .. يعد بمبلغ كبير اذا تجسدت زوجته ولـو لبضع دقائق في شكل مرئي) كيف يمكن ان تحدث هذه المعجزة ؟ يمكن ان تحدث من طريق نيتوش برالينة المطربة من مسرح اوبرا (مولان دوفوليه) ذلك ان شكل وجهها يشبه روح مدام اليانورا كثيرا . فما عليه الا ان يلبسها برقعا ابيض وبضاء النور بعد ان تعتمر بالقبعة ليكون المشهد المرئي واقعيا ملموسا . اما التعليمات التي يوصي بها نابليون فهي : « تحدثي اقل مايمكن .. السيد دوراندو يؤمن باستحضار الارواح ، لكنه ليس احمق فهو ذاته مثقف .. اذا ارتكبت اقل هفوة فسيثبته بالخداع بالرغم من سذاجته » ستظهر الوسيطة كشبح ابيض ، وسترفع البرقع الابيض ببطء بعـد ضغط الزر . لابد من السكوت والابتسام بحزن . الحركة مضرة اشد الضرر ، لا مفـر من الصمت المطبق ، كما ان الرداء الاسود ضروري اشد الضرورة . وبعد اجراء الترتيبات اللازمة يدخل المسيو دوراندو ، ولكي يمهـد نابليون للتجربة المثيرة يستصعب التجربة ويهول من شانها . انه لم يكن ليستطيع ان يفعل شيئا لو لم يلتجيء الى اعلى سـلطة روحية ، وهذا ما يدفعه الى القول : « كان من الصعب جدا تحقيق رغبتكم . لقـد اضطررت الى ان اتوجه مباشرة الى الادارة السماوية الرئيسة للارواح ، واقنع رئيس الارواح السيد الاعظم فاتا مورغان على ان يوافق على منحنا جسـد زوجتكم اليانورا ، ساكنة النعيم ، من اجل لقاء اليوم » . دوراندو يشـعر بفرح غامر يغمره بالسـعادة والبهجة ولذلك فهو يقول : « ما اسـعدني يا معلم ما لابارته .. انا لا اتحدث عن حبي لمدام دوراندو ، وعن لقائها الذي يسرني سـرورا عظيما . ولكن انا سعيد من حيث المبدا ، سعيد كمواطن» وخاصة و (الكفر مازال قويا » وهو يزداد على ما يعتقد بعضهم » انه متفائل من هذه الناحية « لان الحضـارة الغربيـة يجب ان تتسلح ضد هجمة البلشفة الاسيوية» و (هذه حقيقة ناصـعة) كما يعتـرف نابليون . ولان « الايمان التقليدي وحده لا يكفي هنا بالطبـع ، اذ لابد من مجاراة العصر » ان ما ينقذ المجتمع لا يتأتى الا مـن اتحـاد الكهنوت واستحضار الارواح الذي يقيم اليقين على اسـاس من التجربة . وفي غمرة تلك الروحانيـة لا ينسى المسيو دوراندو من ان يضـع اللوم على عاتق الراديكاليين فيوجه لهم كلامه : « انتم تلقون على البيض

كل ثقل اجراءاتكم الاجتماعية ، ولكني احذر البلدية من ان البيض سينكسر تحت وطأة الضرائب » . دوراندو رجل واثق بايمانه ولكن ايمانه سيزداد من طريق هذه التجربة التي ستجهزه بسلاح لن يفل حده ، انه سيقول لكل المتشككين : « ان الروح حقيقة ، وانها توزن بالميزان وعندئذ ماذا يكون حال البلاشفة ؟ واين ستختفي الثورة؟ ومع ذلك فهو محتار ، لا يعرف مصير ارواح البلاشفة . كان رايه ان تلك الارواح لابد ان تتجه بعد الموت راسا الى الجحيم . فهل ان رايه صحيح ؟ نابليون لا يقره على ذلك ، انما يرى تناسخ الارواح هو المصير المحتوم ف (ارواح البلاشفة بعد الموت سرعان ما تصبح شياطين ، كما هو شأنهم اثناء حياتهم في روسيا) ثم تبدأ التجربة « فاذا بضوء مشتت غير واضح .. وبقعة غامقة . طيف، ها هو جسد امراته يبدو مرئيا (ووجهها يزداد اتضاحا، اذن يجب ان يركع على ركبتيه . ان صوت زوجته يخترق سمعه قائلا : « انني اصغر حتى اخشى ان اتحول الى طفلة صغيرة . اما انت فقد شخت يابروسبير . لتأمل ان تلحق بي في وقت قريب» . صحيح ، دوراندو مسرور لان زوجته في الجنة ولكنه يزمع ان يظل (فترة اطول في الارض) . ومع ذلك فهو قلق من شيء لم يتأكد منه في حياة اليانورا ، انه يريد ان يعرف ، هل خدعته في تلك الحياة . فيجيئه الجواب : « طبعا ياحبيبي » الا ان الارواح سرعان ما تنسى هذه التوافه ويبقى الحب الاصيل الرباط الوحيد الذي يشد روح اليانورا بروح دوراندو ، اما كيف يعود هذا الحب الى الحياة من جديد ، فهذا ما لا تستطيع اليانورا تحقيقه لذلك فهي تقول : « هذا يتطلب مني ان اولد من جديد، وعندما اكبر تكون انت قد هرمت»

وحلا لهذه المعضلة تقترح اليانورا ان تحل نيتوش برانية محلها ، فهي (تشبهها تماما كانهما حبتا عدس) فاذا كان يحبها فليحبَّ نيتوش وليغمرها بعنايته . وعند هذا الحد ، عند تحول الخداع الاول الى خداع ارضي واقعي ، يحس نابليون بما تحولت التجربة اليه فيصرخ قائلا : « يجب ان اكشف هذا الخداع . لقد توصلت الى نتيجة .. غلطة رهيبة قد حدثت . بدلا من اليانوراتك ظهرت لنا روح خبيثة . روح امراة بلشفية كافرة ماتت من وقت بعيد . ارادت ان تستغلنا وتقضي على هذا العمل ذي الاهمية العالمية » وكان ان نجح الاستغفال ونجحت نيتوش ، لان (محضر الارواح) كان غبيا وقحا ، كما كانت هي ذكية ، تعرف كيف تصطاد الرجال .

ومن الكتاب الجديرين بالالتفات اندريه اوسبينسكي . درس الطب في خاركوف ثم مال عنه الى المسرح فبدأ نشاطه الفني في ١٩٢١ فكتب العديد من المسرحيات التي عرضت في موسكو ولينينغراد . ومن تلك المسرحيات (المبارزة) و (انسان شاب) و (الوارثون) و (في مواجهة الحياة) و (الفتاة ذات النمش) الخ وفي سنة ١٩٤٩ ظهرت له مسرحيته الساحرة (مهنة جذابة) . ومما يتميز به فن اوسبينسكي (حدة الصراعات الدقيقة والبساطة وقوة الميزات الشخصية . وغنى المضمون ووضوح العقدة) تكشف المسرحية الاخيرة عن الآنسة مرسيا وهي فتاة جميلة ثم تسريحها من احدى الدوائر الحكومية . اما تولستوفاني الدعي الاستقراطي ، فانه يدخل غرفتها ليتعرف على امرها ، وهي على ماهي عليه من كمد وحزن وضياع ، انها تشعر بالاستياء والفراغ لافتقارها لشيء ما كان يملأ حياتها ويدفع عنها ايجار الغرفة وثمن العشاء وديون الدائنين ، والان ، ماذا تفعل ؟ صحيح انها تعرف الايطالية ، وتستطيع الكلام بها وتفهم هي ما تقوله ، فضلا عن معرفتها بالضرب على الالة الكاتبة والاختزال والضرب على البيانو ايضا ، ولا تمضي الا ايام قليلة واذا البشر يطفح على تولستوفاني ، جاء يهرول الى موسيا ، ليبلغها بخبر سار هو قرب تعيينها سكرتيرة لرئيس قسم التجارة الخارجية . موسيا تتمنع لاول وهلة ولكن تولستوفاني يقنعها بقوله : « تستطعين ياعزيزتي، اسوا منك استطاعوا . . العمل اكيد ، غدا تلتحقين بالخدمة . ولكن لماذا انت ساكتة ياحمامتي ؟ يالها من سعادة ان تعملي في التجارة الخارجية» السكرتيرة (الجديدة) لايهمها العمل كما يهمها ان تسحق انف مدير العمارة . تولستوفاني يؤكد ذلك قائلا : « ستسحقينه بالتوكيد . هو الان لايستطيع لمس يدك » . ان الرئيس (القابل) لابد له ان يقع في حب سكرتيرته ، هذا امر محقق كما يذهب اليه تولستوفاني حين يستبق الامور قائلا : « سيحبك ياموسينكا . . وكيف لايقع الرئيس في حب سكرتيرته الخاصة ؟ هذا مخالف للتقاليد :وعندئذ سينفتح امامك طريق عريض » وتتخيل موسيا المستقبل فاذا بالدنيا مفتوحة امامها على مصاريعها، الملابس الفاخرة، والعطور الفواحة ، والسيارات الفارهة ، والمسارح والسينمات والحفلات . كل شيء يشير الى شخصية جديدة لماعة مثيرة للاعجاب . تولستوفاني يحدثها عن كل تلك الاشياء ويقارن بين وضعها ووضع امثاله قائلا : « نحن هنا سنفرق في الثلوج ، ونجمد ، ونضع ايدينا على المدفأة . اوخ في برد ! وانت هناك تحت سماء الجنوب على الشاطيء المشمس « انظري ما اجمل البحر ، والموج يجري كالفضة» وفي غمرة الافراح ، يقبل سيفنكين مراقب الحسابات ليذكرها بوجوده ، وبالافضال التي يمكن ان تتبرع بها عليه ، كما يدخل مدير العمارة ، فتنتفض موسيا خوفا وهلعا ، ظانة انه جاءها ليطالبها بايجار الشقة ، الا ان المدير بدلا من ذلك ، يباغتها بقوله : « هل كنت تجرا على ازعاج راحتك من اجل مثل هذه التوافه ؟ .. اود لو ادفع عنك الاجرة ، وتكونين انت سعيدة فقط . واذ كنت ذكرتك في وقت ما في هذا الواجب الوظيفة ، صدقيني .. واجب العمل » اذن لابد لمدير العمارة من مطلب آخر ، انه جاء ليتوسط من اجل طرد موقوف فيه بضاعة ممنوعة ومن اجل قضايا متنوعة يعرضها المدير الواحدة تلو الاخرى ،

وعندئذ تضيق موسيا ذرعا به فتقول : « انا ، كما ترى ، لم اقرر بعد موضوع السفر الى الخارج . هذا يرتبط باشياء كثيرة . » ويتباطأ الخبر (اليقين) فاذا بالوساوس تعض موسيا فيشتد بها القلق والهم والتوجس . انهاتقول مخاطبة تولستوفاني : « احقا سيتحقق هذا فجاة ! فيجيبها صاحبهـا : « .. اكيد سيتحقق . وسترين كيف .. ولسوف يفخر معارفك بانهم عرفوك في يوم من الايام . سوف يقذفون بقبعاتهم . اما انت فتمرين امامهم تهزين براسك فقط » . وتصاب موسيا بعدوى الاوهام ، فاذا بها حائرة بين ان تتزوج الرئيس او لاتتزوجه ، وهـذه الحيرة نفسها تتسلط بكل عنفوانها على ذهن تولستوفاني، فيتردد هو في نصحها كما تتردد في قبولها ، تولستوفاني يرى : « المهم الا تبيعي نفسك بثمن بخس » فتتساءل موسيا مستفهمة : « ماذا تعني الا تبيعي بثمن بخس » ؟ فيجيبها تولستوفاني : « لا يعني . ما يعط بثمن رخيص، يقدر بثمن رخيص » المهم لديه الا ترتمي عليـه فورا ! ولذلك فهو ينصحها قائلا : « حركيه ، اثيريه ، دعيه يركض خلفك ويهز جيبه عندئذ اعطيه جرعة صغيرة » ويظل الخيال المجنح يطارد موسيا ويلاعبها ويداعبها ، واذا بها تتوهم انها تدخل افخم المطاعم ، فتقول : « سندخل ، تحيط بنا الانظار ، يتهامسون : » من هؤلاء الغرباء المهمون؟ انهم ممثلون تجاريون » ونجلس نحن في مقاعدنا ، وكاننا لم نسمع ، ونطلب المشروبات . !! ويظل تولستوفاني معها يلازمها ، يعنى بها كاي خادم مطيع ، حتى اذا جاء ذكر غرفة النوم انتبه الى وضعه ، بعد ان ذهب به الوهم الى حد القول : « وانا معكم » ولكنه سرعان مايستدرك ليقول : « لا ، هذه لا ، تبا للشيطان كيف افكر هكذا ؟ » .

ثم فجأة ، وبعد كل المشقات والخطط ، ياتي الرسول ليقول ان شخصا ما يسال عن موسيا ، واذا بهذا الشخص (امراة عجوز تلبس نظارات) وينكشف الامر على حقيقته، فالمراة العجوز هي الرئيسة المنتظرة لموسيا ، التي ستصبح سكرتيرتها الخاصة . الا ان موسيا ، بدلا من ان ترحب بهذه الوظيفة التي تاقت اليها كل ذلك التوق ، ترفضها رفضا قاطعا ، لانها لاتستطيع ان تتزوج من امراة !

ومن الكتاب الذين لابد من الاهتمام بهم قسطنطين باوستوفسكي ، ومع انه عرف روائيا ذا شهرة عريضة ، فان كتاباته المسرحية برزته في هذا الحقل الفني ايضا ، ولو على نطاق اصغر ، دون ان يكون ذلك سببا في التقليل من اهميته في هذا الشأن . ذلك ان نكهته القصصيـة الشاعرية لازمته في مسرحيـاته ، فاذا هي مفعمة ليس فقط بـ (الروح الشاعرية الغنائية والعمق النفسي) بل بـ (البناء السليم) ايضا .

من مسرحياته المعروفة (النجوم) و (قلوب طيبة) و (طالما القلب ينبض) وهي متعددة الفصول . امامسرحياته ذات الفصل الواحد فمنها : (نحن صامدون ايها الامبرال ناخيموف) و (فتاة من الشمال) و (ليلة في لينينغراد) و (السعادة) وكلها تتناول بحرارة وشفافية وعمق مأثرة الحرب الوطنية العظمى التي خاضها الشعب السوفيتي ضد المحتلين البرابرة الفاشست وجلاوزتهم .

تصور لنا (ليلة في لينينغراد) شتاء عام ١٩٤١ في تلك المدينة الباسلة ، تتكشف المسرحية عن الفتاة فاريا التي تبلغ الثانية عشر من عمرها ، وهي فاقدة الوعي ، المحارب الطويل يهزها ، فتلتمع عيناه لانها لاتزال تتنفس، بسوء الفتاة ماحدث ، فتقسم بشرفها ان ذلك (يحدث للمرة الاولى) . ويتعاون المحاربان الطويل والقصير على حمل الفتاة الى بيت يظنانه بيتها ، الا ان الفتاة بعداستعادة وعيها تماما تخبرانهما بحقيقة وضعها قائلة : « انا وحيدة، هذا ليس بيتي ، هنا يعيش الملحن الموسيقي كاربوف » لقد كانت تعيش في الشقة المجاورة مع عمتها وابيها ، فماتا منذ عهد قريب ، فخلفاها وحيدة ، ثم مالبث جارها كاربوف ان دعاها لتعيش معه .

وفيما المحاربان يتساءلان والفتاة تحاول ان تجيب يدخل رجل عجوز ليرى اشياء غريبة في الغرفة فيسال الشابين عن كيفية دخولهما فيجيبه المحـارب القصير : « لقد اغمي على الفتاة في الشارع فاحضرناها الى هنا ايها الرفيق كاربوف » . وهنا يوضح العجوز الامـر قائلا : « انا لست كاربوف. انا جاره المهندس . شكرا لمساعدتكما الفتاة . انها طيبة جدا » . غير ان المحارب القصير يرى بدوره اشياء غريبة في الغرفة فيسال المهندس عن ماهيتها فيجيبه العجوز : « ماهو الغريب في الامر ؟ الم تعرف على هذه القطعة . انها من سياج كنيسة كازانك . . لقداحضرتها الى هنا .. لاني اخاف ان تضيع ، فهي كما تعرف اشياء ثقيلة » ويخرج المحاربان بعدحوار قصير مع المهندس يحاول المهندس أن يقاسم الفتاة بقطعة من الخبز يملكها ، الا ان الفتاة ترفض ذلك ، على الرغم من الحاح العجوز ، مدعية بانها اكلت حصتها ، وحين يكايدها بقوله : « وربما ايضا اكلت بعضا من خبز كاربوف » يستدرك : « ولكن ، لكن لاتغضبي ، وبالمناسبة من الخطأ ان تاخذ حتى حبة قمح من كاربوف » وعندما تجيبه : « اعرف » يجابهها بقوله : « انت لاتعرفين . انتلازلت صغيرة. . انه يكتب سيمفونية عن لينينغراد المحاصرة . هذه السيمفونية يجب ان تعزف. . امام جميع قطع الجيش قبل المعركة » الفتاة تعرف ذلك ايضا لانها تسمع عزفه كل ليلة . ومع ذلك يستطرد العجوز ليقول : « انه يصب كل حقدنا ، كل قوتنا وفخرنا في هذه السيمفونية . في اية ظروف يكتبها ! في هذه الغرفة الباردة، امامه قطعة من الخبز والماء المغلي تحت اصوات الانفجارات والموت . تعلمي كيف تصبحين قوية يافاريوشا» وتعود الفتاة لتقول بهدوء (اعرف) ولكنها في هذه المرة تتساءل عـن الاشياء التي يكتب عنها في الاساطير قائلة : « هل تحدث في الحياة ؟ » يقول العجوز « هذا يعتمد على مايكتب » .

لقد حدث شيء من ذلك ، ظهرت قطعة خبز فجأة كما في اسطورة (العصفور الازرق) . لقد تعجبت الفتاة من هذه الظاهرة ، الا ان العجوز يزيل تعجبها بقوله : « ولماذا التعجب ؟ يمكن ان يحدث هذا . لقد عشت سبعين سنة وانا الآن اصدق كل شيء » .

الاشياء الغريبة لاتزال تتوالى في الغرفة ، يلحظ ذلك كاربون ايضا ، فاذا بدلا من قطعة واحدة من الخبز تظهر قطعتان في ثنايا البيانو ، كاربوف يتحدث عن كل ذلك بقوله : « ماهذا ؟ قطعتان من الخبز ، خبز رائع ، من وضعه هنا ياترى ؟ » الفتاة تجيب : « لا اعرف » بعد ان اعاد العجوز بهدوء كلماته السابقة : « تعلمي كيف تصبحين قوية يا فاريوشا » . كل هذا ممكن حدوثه وقد حدث ، الا ان شيئا مؤسفا لا يزال يحدث الى الان وهو ان الجنود سوف يذهبون الى المعركة بصمت . آه (لو استمعوا الى هذه الموسيقى لاصبح قلبهم يغلي) هذا مايقوله المحارب القصير ويضيف اليه المحارب الطويل : « هذا اذن مافكرت فيه . شيء مؤسف حقا ، من المؤكد ان قلوبهم ستتقد نارا » . كيف سيمر الجنود من تحت النوافذ دون ان يستمعوا الى شيء . يفكر المحارب القصير في الامر ، فيعثر على علبة اللحم ، انه سيتخذها سبيلا وحجة للوصول الى غرفة الموسيقى ، ويتجه الجنديان الى غرفة كاربوف ، ويقدم المحارب الطويل العلبة الى الفتاة فتاخذها منه وهي مضطربة . كاربوف يتساءل عند ذاك : « هل اتيتم الى هنا من قبل ؟ » فيجيب المحارب القصير : « نعم ، اغمي عليها في الشارع ، فاحضرناها . يمكن القول اننا تعارفنا منذ زمن طويل . » وهنا يدرك كاربوف مصدر الخبز الذي وجده في البيانو ، انه اذن من عند الجيش الاحمر . الا ان المحارب القصير ينفي وضعه للخبز في البيانو ، لقد وضعه على الاريكه . عندئذ يتوصل كاربوف الى السر . اذن فاريوشا هي التي وضعته . وفي هذه الاثناء يتقدم المحارب القصير بطلب من الرفيق كاربوف ، طلب قد لايتوافق مع قوانين الجيش . انه يريد منه ان يعزف بشدة ، للقطعات التي في طريقها الى القتال ، فلتفتح النافذة ، وليشرع الموسيقي بعزفه ، العجوز يصرخ محذرا كاربوف ، والمحارب القصير يشجعه قائلا : « يمشون (يعني الجنود) كما لو انهم يسيرون في الهواء . خطواتهم غير مسموعة » فتدوي اصوات الموسقى على حين يتابع البحارة السير وهم يصرخون (امدا) . اذن لقد انجز الموسيقي سيمفونيته ، وبعث النار في قلوب ابناء وطنه المحاربين ، اتم مهمته على الوجه الامثل ، وفي الوقت نفسه ادرك بصفاء مابعد صفاء ، لماذا كان يجد كل يوم الخبز في البيانو والسكر ومن كان الذي يغمى عليه في الشارع . شعر الموسيقي بذلك كله فاهتز كيانه كما لم يهتز من قبل ، فاذا به يوجه كلامه الى فاريوشا قائلا : « لاتفعلي هذا مرة اخرى : اتسمعين ؟ » فتجيبه الفتاه الكسندر كونستانينوفيتش انا اعرف ان النساء يتحملن الجوع اكثر . والامر بالنسبة لي ليس صعبا وانت كبير السن . وهنا يضيف العجوز قائلا : « اذن فهذه هي الاسطورة . الخبز بنفسه يختبىء في البيانو والسكر في المعطف .. للاسف لاتوجد اوسمة لفتيات مثلها . لن تعطى وسام النجم الاحمر الان . ولكن يمكن ان نعطيها وساما نسميه وسام القلوب الصغيرة الشجاعة » نعم قلوب صغيرة شجاعة ، هي من القلوب التي دافعت عن مدينة لينينغراد . فعندما يقول كاربوف : « الا تظن ذلك يا باخل اركاديفتش ؟ » يجيبه العجوز : « وكيف لا اظن ذلك ! انا اعرف ذلك . اذن فقد تعلمت بافاريوشا . كيف تصبحين قوية . ان لينينغراد مدينتك . العالم لايعرف مثل هذه المدينة ـ مدينتنا . لم ير العالم بعد مثل هذه الاحزان وهذه الشجاعة وهذا الحب يافاريوشا » الا ان الفتاة تجيب بالايجاب قائلة : « اعرف . اعرف » .

هكذا وبهذا الاسلوب يمكن ان تكتب المسرحيات الحية النابضة بالحركة والروح والابتكار ، انها يمكن عندئذ ان تكون قوة تغيير جبارة ، ترفد المجتمع بعناصر الوجود الاصيل ، المتميز ، الواثق من نفسه ، في احلك الظروف والاحوال ، المؤمن بهدفه ، في مدلهمات الخطوب والزعازع . ومن هنا . فان مثل هذه المسرحيات لايجب ان تدرس وتمحص وتتجسد كلماتها المكتوبة على خشبة المسرح فقط ، بل لابد لها ان تتسرب الى كل وجداننا الفني لتبعث فيه اضواء كشافة ترينا كيف يمكن ان تكون عظمة الانسان ، في جبروت شجاعته وصفاء ذهنه وسلامة موقفه ، ونضارة حياته .

ـ يوسف عبدالمسيح ثروة ـ

---

(١) اعتمدنا في دراستنا هذه (مختارات من المسرح السوفيتي)

ترجمة : هشام الدجاني وعدنان موانات .

(٢) مخرج سوفيتي معروف .

مرثية للعمر الجميل

عرض وتعليق: فاروق عبدالقادر

ان كانت لك الفة بشعر احمد عبدالمعطى حجازى فستعرفه من السطور الاولى فى مجموعته الجديدة . هذا هو نفسه : الفارس القوال ، يقف مواجها المدينة والناس ، متوجها اليهم بالفخر ، (فوق راسه طائرالزهور) وان تاملته طالعك وجهه الخائف من الناطحات والمركبات (في خياله قليل من ثبات وظل من وسامة) ، هـذا المزهو الخائف لا يقنع الا بالمطلب العسير : ان يموت بلا ندامة ، ميتة فارس يهوى بيده سلاحه ، ثم أن تكون قيامته بعد موته ، قيامة نبى أو قديس .

ان ضمن له احد مطلبه العسير اقام راضيا قريرا ، وكف عن الارتحال فى الكلمات والاحلام والعيون .

احمد حجازى في هذه المجموعة ينطلق نحو عالم اكثر انفساحا من عالمه القديم ، عالم تعددت ابهاؤه وحجراته وجمراته وافنيته ، ان ولجته وحدك ربما ضللت فيه ، لكنك ان جملت دليلك ثوابت عالمه القديم لن تضل ابدا .

وحجازي منذ البدء ، منذ تجاوز « عامه السادس عشر » ، وخرج من ظلام الاقبية الى نور الميدان الفسيح، شاعر مهموم بقضايا واقعة يعنيه ان يعيشها وان يقول كلمة فيها ، يعنيه أن يكون واحدا من حداة القافلة ، يحمل سيفه ويركب الى جانبها ، موقعا خطاها ، مغنيا ايامها ، مختلسا في الليل هداه يصغو فيها للقلب والاصدقاء والريف البعيد . وان لاح الاعداء او قاطعو الطريق اندفع الى قلب الحلبة ، ينازله الفرسان ، ويغنى شعره على حمحمة الخيل وصليل السيوف .

كان الشاعر الخائف من ليل المدينة ، من وحدته فيها ، وجوعه الى الطعام والحب ، قد وجد فى الانتاج الفسيح والحار على قضايا العرب امنا بعد خوف ، وانسا بعد وحشة ، وشبعا بعد جوع . ولانه شاعر يعنيه ان تصل كلماته للناس لم يقع في قبضة حزن عبثى او قدرى ، لكنه عرف حزنا آخر : أن يعجز عن الابانة ، او يقف الآخرون دون الفهم .. (حينذاك تصبح عيونهم قيد فمه ، ودقات المسامير تشده الى الصليب) ، لهذا ايضا

لم يقن حجازى هذه القضايا فى عمومها وتجريدها ، لكنه غاص ــ بكل التوق الى الفعل ــ في قلبها ، حريصا على ان يتخذ موقفه دائما الى جانب الفقراء ضد « التجار والعسس الصفار ومماليك المدينة » ، والى جانب ان ينبعث من الواقع المهترىء عالم المجد القديم .

وفى هذه المجموعة الجديدة حصاد السنوات التى انقضت بعد مجموعته الثانية (١٩٦٥) . آه .. هـذه السنوات العاريات من الفرح ، المثقلات بالقتال والهزيمة وطرح الاسئلة ومراجعة النفس واعادة النظر فيما كان وما سيكون . ينحنى الشاعر على قبور الذين سقطوا ويضع زهرة ، ثم يواصل الغناء للذين يقاتلون ، لان في القتال خلاصهم الباقي ورفضهم النبيل ، اما حين يعود الى نفسه ، فهو يجهد فى ان يغنى للحب او ينتزع من الوان الطفولة الزاهية صورا يستصفيها من قبضة العدم ، غير ان غناءه لايأتي خالصا كغنائه القديم ، كلما من تقليب الافكار ، والقلب نظيفا لم تتكسر عليه النصال. فيما حوله فانكفأ الى بكاء كضيم ! .

ضاعت البراءة ، تعقدت الحياة البسيطة الممتدة مثل افق فسيح ، وشحب الوجه القديم ، تتغير دلالات هـذا الوجه مع تطور الشاعر وامعان الوجه في الافول ، لكن فيه مابيقى اشارة للعذوبة المراوغة والطهر الزائل ، حين كانت اليدان نظيفتين من غبار الممارسة ، والعقل نظيفا من تقليب الافكار ، والقلب نظيفا لم تتكسر عليه الفصال.

بين رفض الوجه الجديد وشحوب الوجه القديم يقع شعر الشاعر . ينسحب هذا على موقفه الفكرى وصياغته الفنية ، ان شئت دليلا فاليك اجعل قصائد المجموعة ، وواحدة من اصدقها تعبيرا عما بلغه الشاعر من نضج : قصيدة المجموعة « مرثية للعمر الجميل » :

هذه آخر الارض . صيحة مطارد يجد الاعداء فى اثره ، لم يبق الا الفراق . وقبل الفراق لابد ان يقوم الفارس باخر الطقوس نحو اميره الراحل ، فيحفر له قبره ويجعل شاهده خرقة من لوائه . ويضع فوقه زهرتين ،

بهذا ينعتق من ولائه لاميره ، ويحق له ان يعيد النظر فيما كان بينهما : لقد تبعه من اول الحلم ، كالامام المستتر، لم يطلب منه ان يرفع اللثام ، بل مضى وراءه بغير تردد ، كأنه يمضي وراء دمه ، وراء التزامه الفطري الصادق دون قهر او الزام . سار وراءه في النصر والهزيمة .. (راجع قصائد الشاعر : عبدالناصر ، بغداد والموت ، سوريا والرياح ، صبي من بيروت في مجموعته الاولى ، وقصائد: تموز ، البطل ، فبراير الحزين ، اغنية للاتحاد الاشتراكي، عودة فبراير ، اغنية لبغداد ، اغنية اكتوبر ، وغيرها في مجموعته الثانية) ، وتحرير قرطبة هو الهدف والامل .

لكن الامير لم يحرر قرطبة ، بل سقطت — ايضا — غرناطة ، وهوى الامير دون جرح ، فحمل الشاعر جثته ومضى الى البحر كي يدفنه وينعتق .

من تلك الرحلة الفاجعة في تاريخ العرب ، من سقوطهم ، تخليهم عن مدن الاندلس مدينة بعد مدينة ، وتراجعهم،فغرق من غرق وعبر المضيق من عبر،من صراعاتهم ونزواتهم الصغيرة واستسلامهم للترف وتمسكهم الطفولي بالملك (وبالقاب مملكة ...) ، من خياناتهم وتحالفهم الموقوتة وتناحرهم الدائم .. وخيل الفرنجة قادمة تضم صفوفها وتتقدم ..

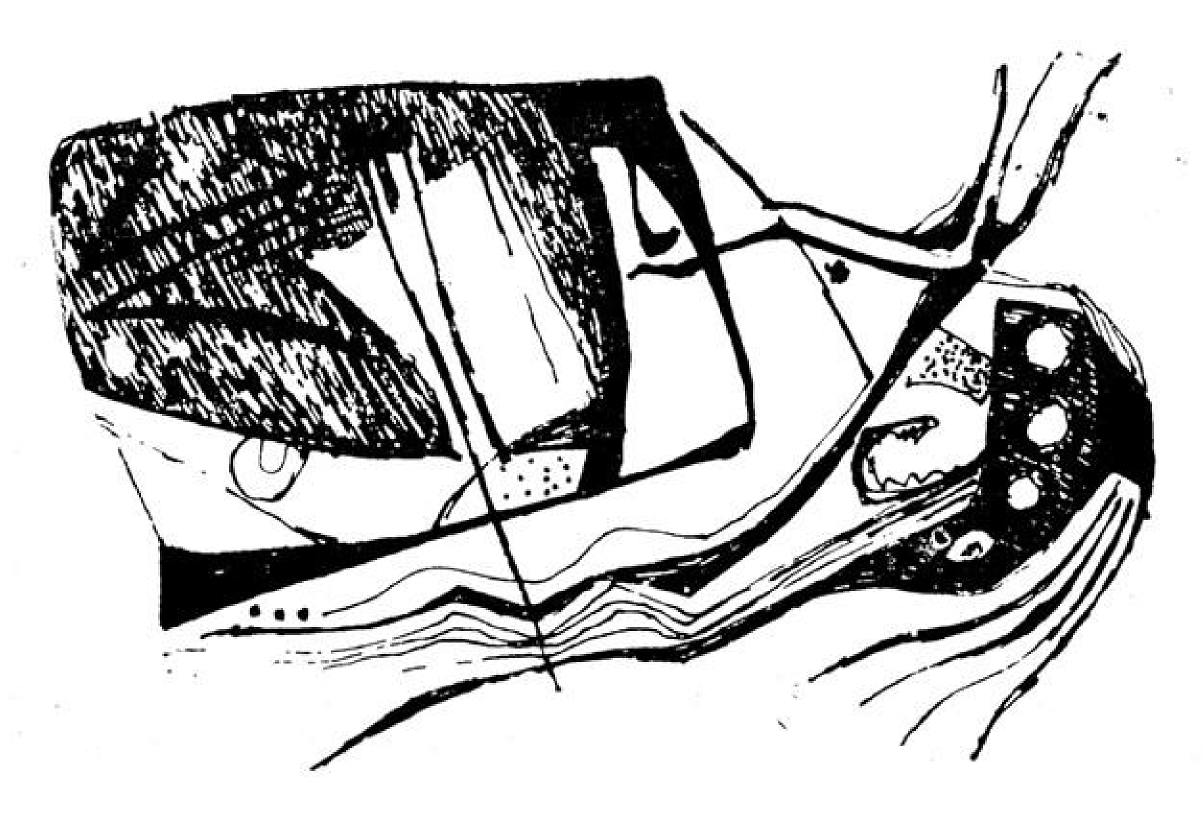
من تلك المرحلة استوحى الشاعر الجو العام لقصيدته، وصورها الصغيرة ، ورموزها المفردة ، ودار بقصيدته دورة كاملة كي يصل لحظة انطلاقها المثقلة بامكانات الشعر والدراما : غرناطة سقطت ، والامير هوى ، والشاعر يدفن جثته . وطبيعي ان يكون السؤال : من يحمل عبء الهزيمة شاعر يبحث عن تجسيد حلمه ام امير ادعى انه تجسيد الحلم .. ام هما معا خدعا بسراب الزمان الجميل ؟..

احتفظ باجابتك أنت . فليست القصيدة — بعد — سوى تقليب هذا (السؤال—الفكرة) على وجوهه المختلفة. سيحكي الشاعر حكايته : كان بيته في قرطبة وكان يغني « يضرب اوتار قيثارته بحثا عن صوت قديم » ، عن مجد كان لهذه الارض ثم انحسر ، وكان يعرف ان الطريق من القدس (رمز الهزيمة في الحاضر) الى القادسية (رمز الانتصار في الماضي) طريق طويل . وحين سأله الامير عن الدليل :

قلت :

هاك المدينة تحتك ،
فانظر وجوه سلاطينها الغابرين ،
معلقة فوق ابوابها ، واتق الله فينا ...

لا ، لم يكن الامر كذلك . لم يكن الشاعر نجي الامير لكنه كان في السجن يكتب مظلمة ، وحين يرى مواكبه الذهبية (المنتصرة) ينتشي القلب فيمزق المظلمة ويكتب فيه قصيدة . باسم الناس لم يطلب اليه الا شيئا واحدا كي يملك الرقاب ويتصرف في الامر كله : لؤلؤة العدل .



هذا عهد الشاعر والامير كما يتردد فيهذه القصيدة وسواها من قصائد المجموعة (راجع : الشاعر والبطل ، الرحلة هذا عهد الشاعر والامير كما يتردد فيهذه القصيدةوسواها ابتدات) : يطلب الشاعر الى الامير ان يستلهم التاريخ وان يعدل بين الناس ويتقى الله فيهم ، ويقدم له ــ بالمقابل ــ مصائرهم يقودها كيف يشاء . انى للشاعر ان يعرف ان الرجل الذى اخبر به القلب وبايعته المدينة ليس الرجل المرتقب ؟ .

دورة ثانية . وتاتي الهزيمة :

ووقفت على شرفات المدينة اشهدها
وهي تشحب بين يدي كطفل
ويختلط الرهج المتصاعد حول مساجدها
بالبكاء ...

حتى الشاعر ، ذو المعرفة والتجربة ، تاه دليله : اهى الموت ام ميلاد جديد ؟ من يستطيع الاجابة ؟ .. من الشاهد ؟ .

الشاعر ؟ لا . لم يكن الشاعر شاهدا ، كان قاتلا وقتيلا ، لم يكن واقفا يرقب مايجرى دون مشاركة ، لكنه كان غائصا كله في العمل ، مات « عشرين » موتا ، واهلك « عشرين » عمرا ، وسيظل باقيا ، يغنى لمن يجىء ، فيتحد فيه الكل ، وتعود قرطبة ، ونسترد باستردادها جوهرنا الانسانى الذى سحقته الهزيمة .

كيف ينجو الشاعر بنفسه وهو يتمزق فى دم قرطبة؟ هو القاتل والقتيل ، طالب الدم ولؤلؤة العدل يحلم انه خرج حاجا يتطهر (بلاده دليله ومحمد ينير له الطريق) ، لا ، لم يكن كل هذا سوى حلم ، فبيت الشاعر لم يكن في قرطبة ــ الامل ، لكنه كان فى غرناطة ــ الهزيمة ، منها خرج الى مدينة لايعرف اسمها ، وانضم الى طائفة الفقراء ووقف حائرا امام السؤال : هل نغضب الملك ام نتفرق في الصحراء ؟ .. هل نرفع سيف الثورة أم نصبح فتاكاً ونساكاً ، يجد كل خلاصه في التمرد الفردى او الايمان الساذج ؟ .. وسط الحيرة جاء الامير ، قال للشاعر ان يعود لغرناطة ويدعو الناس ان يتبعوه . لا ، الشاعر يحلم مرة اخرى ، لم يات الامير انما جاء الفرنجة ، واحتملونا الى البحر نبكي على ملك ضاع ومجد هوى وارض كانت لنا .

الوداع اذن . على الشاعر ان يعود لقيثارته ومصيره ، وعلى الامير ان يعود لقبره الملكى .

دارت القصيدة دورة كاملة ثالثة ، ادى الشاعر الفارس الطقوس الاخيرة لاميره ثم انعتق . الى اين ؟ .. اين خلاص الشاعر بعد ان انقشع الوهم الجميل ؟

خلاص واحد اخير : ان يتذكر صوته القديم ، ففى هذا الصوت بعثه ، وفى غيابه ضياعه ، كما هوى اميره وسقطت غرناطة ، ان ضاع الصوت القديم هوت قرطبة ايضا وتبددت الامال .

هكذا يلتحم البحث عن البراءة الزائلة بالبحث عن المجد القديم ، ويتطابق وجها الشاعر الفردى والقومى ، من خلال صياغته الشعرية لتجربة هذا الجيل ، (حجازى من مواليد ١٩٣٥) مع المحاولة والخطا ، مرتحلا الى فترة من احفل فترات العرب بالانهيار والتقوض ، مرتديا قناعها الشامل : انحسار المجد وتساقط المدن وموت الامير والوقوف امام المضيق ، مستدعيا صورها ورموزها : الشعراء والعلماء يخطرون في بلاط الموك والامراء ، المغنى يغنى والندامى يطربون ، خيل الفرنجة قادمة والمؤذنون فوق المآذن ينشرون النبأ الفاجع ، السماء بساط ، والقلب ابريق خمر ، واللواء الممزق ، وكلمات آخر ملوك بني الاحمر ... الخ .

ورأينا كيف يبنى الشاعر قصيدته : يبدأ من نقطة ، ويدور بمقاطع القصيدة دورات كاملة كى ينتهى اليها ، ليبدأ منها مرة اخرى . هذا البناء نفسه هو مانجده فى عدد آخر من قصائد المجموعة (البحر والبركان ، الرحلة ابتدات ، اغتيال ، مرثية لانطاكية) ، كلها صدى احداث في الواقع العربي يختار منها الشاعر نقطة انطلاقه . على ان المقارنة بين هذه القصائد ، وتلك التى تصدر عن احداث مشابهة في مجموعتيه السابقتين توضح ــ على الفور ــ مدى اغتناء رؤية الشاعر وتعقدها ، كما يجسدها تركيب القصائد من المقاطع المتتالية من جانب ، وتمايز الاصوات الاخرى التي تقابل صوت الشاعر المفرد من الجانب الاخر . فى معظم هذه القصائد في المجموعتين السابقتين كانت جهارة النبرة والدعوة الحارة الى الفعل المباشر ، اما هنا فان الشاعر ينتقى من الحدث تلك اللحظة الحبلى بامكانيات الشعر والدراما ، تلك اللحظة التي تكثف وحدها كل جوانب الحدث ، عنها تنبع كل الاسئلة ومنها تبدا كل المواقف (لحظة الاحساس العميق بالمنفى والبعد عن الام فى البحر والبركان ، لحظة الموعد المضروب بين الشاعر والزعيم في الرحلة ابتدات ، لحظة المواجهة بين القاتل الضحية والقتيل الجلاد في اغتيال ، لحظة بلوغ دمشق لمن يطلب انطاكية ...) ، ومنها ايضا يبدا الشاعر كى يرتفع بالحدث الى سياقه النضالى والتاريخى والانسانى .

لهذا كانت افضل قصائد المجموعة عندى هى تلك القصائد ــ الافكار لو صح التعبير . حين تصبح القصيدة كلها فكرة واحدة ، لاتعبر عنها القصيدة على نحو تقريرى او مباشر ، لكنها تصحب المتلقى الى عالمها وتدور به ، او تتقدم معه ، والشاعر يقلب الفكرة على مختلف وجوهها ، ذلك ان الحقيقة تبدو مراوغة ، وان الحق يلبس اثواب الباطل ، وان كل شيء يبدو خادعا ، فلابد من تقليب الفكرة على كل وجوهها ، ولا بد لكل من هذه الوجوه ان يفصح عن نفسه داخل البناء الكلى للقصيدة .

لا ، ليس شاعرنا ملفقا او واقفا في حيرة يتلفت وقد ضاعت من قدميه الطريق ، فقد البراءة الاولى والطراوة الاولى وغابت من امام عينيه الرؤى والتهاويم البسيطة ، وجاوز عامه السادس عشر ــ بالقلب والعقل ــ منذ زمن بعيد ، لكنه لازال صوت الفقراء والمقهورين ، والباحثين

عن تجاوز الواقع المهترىء وامكانيات الجسد المحدودة . لهذا يغني الشاعر للمقاتلين ، لان القتال هو رفضهم النبيل لواقع فاسد ، ويبكي الذين يسقطون منهم ، لانهم في سقوطهم يرتفعون بالانسان العربي الى الافق الذي يجب ان يكون فيه . تضم المجموعة عددا من هذه القصائد (البحر والبركان ، بعض الرجال ، نوبة رجوع ، ياهواي عليك يامحمد) لعل افضلها قصيدته الطويلة : « البحر والبركان » :

شدوان جزيرة صغيرة نائية ، دارت فوقها معركة خاضها الجنود المصريون ببسالة ، وجسدت عند الشاعر الاصرار على الرفض والمقاومة والتشبث بالارض . ويبدأ الشاعر بأن يقود اقدامنا الى الجزيرة ويبسط صورتها امامنا ، مستخدما عناصر الطبيعة البصرية والسمعية والحركية كي يوحي بدورة الحياة فيها ، وتتآلف هذه العناصر جميعا (يتواثب اللمعان في نغم يشب ويختفي) وتترك الصورة الكلية في نفوسنا الايحاء بالترقب (ويرف طير لانراه ..) ، وتكتمل صورة الجزيرة الهادئة المترقبة.

من المقطع الثاني سنبدأ في التعرف على الجزيرة من عيني الشاعر القاتل . اول مانراه عنده احساسه العميق بالمنفى ، تتكامل العناصر المألوفة عند حجازي لترسم حنينه الدائم للريف والاحباء البعيدين : ضجيج آلات الرحيل ، تفرس الاغراب ، وجوه ابناء القرى الاخرى ، ثم هاتان الحقيقتان : ابناء القتيل المطالبون بالثأر ، واحساس الشاعر انه لاذ بالصمت كي يفوز بالامان . كل هذا يقف الان بينه وبين امه البعيدة . يفجؤنا صوته الثاني : ان كنت منفيا فان السلاح هو وطن المنفى . وتضاف صورتان جديدتان من صور التوحد لصورة المنفى المقاتل : البحار الشريد والطريد الخارج على المدن . يتفق الثلاثة من حيث دلالة موقفهم في الوحدة والمواجهة ، عين الشاعر تلتقط التفاصيل فيراها من جديد في النهار البكر ، وكلما تقدم النهار اضيفت الى الصورة الكلية عناصر جديدة : يشمل الكائنات كل واحد لكنه يحمل بداخله الصراع ، وحش القرش والتماعة النصل ، استباق الصراع مع الوحش القادم . لافرق – شدوان هي الوطن : مايحدث هنايحدث هناك .

وبعد ضوء النهار يأتي المساء . يعمق التوحيد ، وتجد مكانها في رسم الصورة عناصر ذات طبيعة اخرى شعورية وشمية (روائح الذكرى ، الحلم القديم) ، وتتالى الصور المفردة : فترحل كل المرئيات ولا يبقى ثمة غير المساء بظلامه وتوحده العميق ومصباح السريرة الباكي . يأتي المساء فيثور البحر ، ونقترب اكثر حتى نكاد نشم ريح الوحش القادم . تبتعد الاصوات والنجوم ، ثم يأتي الخطر الداهم من وراء الليل :

يتشبث الدم بالتراب،وتنشب الاعضاءصورتها
على صدر الحفر
يتزاوج الدم والوعـورة

يتزاوج الدم والخطـــر ..

لكن شدوان لاتفضي لارض سواها ، هكذا الليل والبحر والاعداء ، كل يفضي الى مثيله بغير نهاية . هذا التوحد ذاتي وموضوعي ، في الانسان والطبيعة ، ولا مفر. فليحفر المقاتل اذن على الجزيرة بيت امه . حتى هنا يدهمه صوته الاخر اما من سبيل للفرار ؟ تلك قمة لحظة صدقه مع نفسه وواقعه ،يأتيه الرد بصوته الاخر ،صوت الشاعر : ستظل تبحث في النهار عن الظلام وفي الظلام عن النهار .. ، ثمن الفرار هو الخيانة فلمن تفر ؟ .. لمن تحب ؟ لكن كلمة الرفض النبيل هي مايهب لكل شيء معناه: الحياة والموت والحب كذلك . ان قلت كلمة الرفض هنا والان ستقولها هناك وفيما بعد . وما الموت في نهاية الامر ؟ .. فتى في مثل العمر والثياب وانت المنتصر لانك صاحب الحق والذائد عن التراب ، وحين تصبح في قلب الموت ينسحب ظله عنك ويتكشف الغبار عن وجه الصباح.

دارت القصيدة دورة كاملة كذلك ، بصوتيها المتقابلين المتعاقبين ، حتى ارتدت لمقطعها الثاني ، للام البعيدة . كان الطريق اليها ان يأتيها الشاعر المقاتل المنفى منزوف الجراح منتصرا . كان الطريق اليها ان يغزو لها المدن الكبيرة .

تلك نبوءة الشاعر عن مستقبل الصراع كله : لابد من الرفض ، رفض الاستسلام بكل صوره واشكاله ، لابد من التشبث بالارض . ثمن الانتصار ان يرجع المقاتل لبلده منتصرا منزوف الجراح .

غير ان القتال وجه واحد – اهم الوجوه في هذه المرحلة من النضال العربي – من وجوه هؤلاء الابطال الساقطين . ثمة آخرون معروفون بأسمائهم أو بصفاتهم يرى الشاعر في كل منهم بطولة خاصة ، لونا من الوان التفرد قاده لأن يرثيهم . هذه البطولات الخاصة مرتبطة أوثق ارتباط بعالم الشاعر ، والنظر فيها يلقى الضوء على جوانب من هذا العالم ويكشف عن ترابطه واتساقه .

ولعل اهم هذه المراثي واجملها تلك التي كتبها الشاعر عن لاعب السيرك . هذا الذي يحمل عن الناس احترافهم ، ويقودهم لحظة فيضع جبنهم عنهم ، ويلج هو منازل الموت وهم راسخون في امنهم الخاص ، ومن حوله كل هذا الديكور الخادع : الاضواء والوجوه والوان الصخب . انه قائد هؤلاء الناس وضحيتهم معا . ففي هذا العالم المملوء بالاخطاء يقع عليه – وحده – عبء الا يخطىء ، ففي خطئه يكمن موته ، لكنه يحدس ان هذا الخطأ كان يتربص به ، هذا الخطأ ، المصير ، النبوءة المصيدة ، يجتذبه اليه ، هذا الموت الجميل الجليل المختال ينتظره . قد تعرض له الذكرى فتاسر لبه لحظة ، وقد يقف طائر الزهو فوق راسه، فيهوى وتكتمل الدائرة : يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم ، ويبتسم لاعب السيرك ، فقد آب الغريب الى داره وافضى النهر الى المصب وصدقت النبوءة .

يكتسب لاعب السيرك في هذه القصيدة دلالاته من الصور الجزئية المتتابعة ويخلق في النهاية انسانا وفارسا، شهيدا وقائدا . لانه مركبنا ـ نحن القابعين في الامن والدفء ـ الى مشارف المحظور ، نرى نحن .. ويلج هـو ، نتأخر نحن .. ويتقدم هـو .. نحو موته الخاص. لأنه ـ هو اسير الجسد القاصر وقوانين الطبيعة التي لافكاك منها ـ يحاول ان يتجاوز كل مـا يجذبه نحـو الارض ، كلما يثقل ويحني ، لأنه يطمح في ان يتحـدى قوانين الطبيعة وامكانيات الجسد المحدود .

أما حين يسقط فهو يحظى بما يتشهاه الشاعر : ميتة بلا ندامة ، سـقوط النجم بعد ان اشتعل ، موت له معنى في عالم يفتقد المعنى ! .

الهوة الجميلة المخاتلة تحت قدمي لاعب السيرك كانت تخايل صديقه الراحل (وحيد النقاش) وتغريه . لكنها هنا تكتسب دلالة اخرى : فالصديق الراحل كان مولعا بمطاردة الصدق والجمال . وكم قال له الشاعر ـ ينهاه ـ ان ينظر الى الواقع ويملأ عينيـه من قبحـه ودمامته :

« أنهم ياكلون لحوم الصغار
ويخترعون مشانق للروح تستلها
ويظل القتيل يعيش ، ويغشى المقاهي
ويعشق زوجته وينـام
ويكتب في جاره للمباحث نثرا وشعرا
وفي عينه جثث الأصدقاء
وفى فمـه الكلمات القديمـة ! »

لكنه كانَ اسير حلمه الخاص في اقتناص الجمال والوسـامة، وكان طريقه الصدق فلم يخلط الكاسـ (بعبارة اخرى من قاموس احمـد حجازي : انه لم يضيع وجهه القديم ويلتمسُ وجها آخر) ، لعله لو خلط الكأس ـ كما خلطوها جميعا ـ لعلقتبه تعويذةالانكسار والهزيمة: النكوص عن البذل والرجوع من بعض الطريق ، المهادنة والمصالحة والتوفيق والتلفيق ، مخادعة النفس والتهيؤ للفعل دون فعل ، والسقوط على التماثيل القديمة لثما وتقبيلا .

لعله لو خلط الكأس لأصبح مثلنا ، فاطال الحذر ، وقص اجنحة الخيال ، لعله لو خلط الكاس لما لقى خلاصه ، ولما رثاه الشاعر كانه يرثى وجهه القديم ، كاسه الصرف غير المخلوط .

وحجازي شاعر شـامي الهوى ، ما اعظم حبـه لدمشق واعذب غنائه لها ، مدينـة وتاريخا وشـهداء وبطولة ، فماذا راى في الراحل الآخر .. صدقي اسماعيل؟

صدقي ابن انطاكية ، ابعد الجراح الفائرة فى الجسد العربي الى الشمال «آخر ما يستطيع الصهيل ان يحوز من الارض » . وهي ارض ضاعت كما ضاعت بعـدها ارض اخرى ، أرض لا تغني عن استردادها بقية الارض وان رحبت . هـذا ما يعطى معنى الفاجعة حـين يطلب الراحل انطاكية فلا يعطى الا دمشق . صحيح ان انطاكية لم تؤخذ الا غصبا ، حين دخلها جنـد الحامية ، لكن هذا لا يكفي ، فعلينا يقع العذر ، اي آثامنا نفذ القدر العدل منه ؟ (لصدقي اسماعيل كتاب هام هـو « العرب وتجربة المأسـاة » يطرح هذه القضية ويحاول ان يجـد السبيل لتجاوز الواقع ، والشـاعر يعيد طرحها) ، ان نغمس اجسادنا فيطقوس العذاب.. اجسادنا التي ثقلتوترهلت، رآها الراحل فى صباه تنزع نفسها من لحظة العشق كي تقع على شفرات السيوف .. لكنها الآن :

« آه اجسادنا العاصية

حيواناتنا المخنثة الضارية

انها اصبحت تشتهي وحدها

وتخاف ، وتتركنا ،

وتموء وتغرق في الحزن

ثم تموت على طرقات مدائننا الخاوية » .

تلك اثقال الانكسار والهزيمة ، اثقالنا اللاصقة بنا ، التي تقعد بنا عن التحليق ، لهذا يكتسب الخلود في عالم الشـاعر كل من طـرح هذه الاثقال ومضـى منعتقا ، مقاتلا او صادقا او متمردا على قوانين الطبيعة وقيـود الجسد . والشاعر حين يرثيهم انما ينطلـق الى افقين متلازمين : رثاء وجهه القديم ، والتحريض ـ غير المباشر ـ على طرح هذه الاثقال .

حتى حين يحاول الشـاعر ان يخلص من هذا كله، ويستدير كي يغنى للحب يجـد كلماتـه قد انبهمت حين يطل وجهه القديم . وحين يأتي « اللقاء الثاني » لا يكون الحب هو نفسـه ، ورغم ان الشاعر يتمنى الارتحال مع حبيبته كانه يواصل اللقاء « وكان الفراق ليس سـوى غفوة يسيرة » الا انه يخشى ان تدهمه الذكرى (يعرف انها ستدهمه ، لانه يعرف انه لم يعد هو هو) ، فيرجىء خوفه بالارتحال الى عذوبة الماضي ، لكن عامين قد مرا ، .. مـاذا في هـذين العامـين ؟ يتخلـق السـؤال ويتلفت من قيود الفم المضموم : « هل انت التي عرفتها ؟ وهل انا الذي عرفته قبل اللقاء المرير ؟ » ، قد يكـون شعرها اطول او اقصر ، لا يهم لكن شيئا هاما يراه الشاعر، شاعر العيون الذي يراها مرآة النفس ونافذة على جنة القبول او جحيم الرفض ، يرى ان عينيها قد اصبحتا عميقتين ، وان شيئا فيهما يقف بينهما .

في عمق لحظة اللقاء : هل يرى الشاعر عينيها حقا أم يرى عينيه هو في مرآتهما ؟ أيا ما كان الامر ، فلابد من كفارة وتطهير ، فليرتم كل يمسح جرحه ويندب نفسه، وان التقت الاكف بعد هذا .. فهو اللقاء .

ما هذه الحبيبة الا كل شيء نحبه ونقصر دون اداء عبئه فيثقل كاهلنا شعور الذنب، انه الحرية دون ضرورة، انه الحب حين لا يكون مبادرة ومشاركة ، والعمل حين لا يكون حبا وتفانيا ، والوطنية حين لا تكون عملا ومسؤلية. انه الوجه الاول ، وجه البراءة الذي يطارده الشاعر ويتوتر بالشوق نحو لقياه ، انه الامن القديم ، عالم الطفولة الزاهي الالوان يلوح لعين الشاعر المجهدة تحت غبار مدينة السعي والكذب والمقتولين والقتلة .

من هذا العالم اقتص الشاعر صورا هي « تعليق على منظر طبيعي » : الشمس حمراء والأفق شتوي والغيم رصاصي ، تنفذ منه حزم الاضواء ، وطفل ريفي تقطع به السيارة الطريق بين القرية والمدينة ، تشرق ملء روحه نشوة الحياة فيود أن يذوب في الطبيعة معانقا عشبها البليل .

واقتص صورة اخرى : الشمس والافق الشتوي وبوابة تفضي لزمن اسطوري ، وكف خضبت بالحناء ، وطاووس يصعد في الافق وقد اختلطت في ذيله الالوان . وثالثة : حين تغيب الشمس ، كان الله يظهر للطفل الريفي بستانيا يتجول في الافق ، ويرش الماء على الدنيا الخضراء .

عناصر الطبيعة باقية لا تزال ، لكن العين لم تعد ترى . والقلب لم يعد يفرح .. « ذلك أن الطفل الرسام طحنته الايام .. » .

ونكرر : انه حنين الشاعر لوجهه الطفولي ، وعالمه الزاهي الالوان بتآلف عناصره وانسجامها .

والمتابع لعالم احمد حجازي لا يملك ان يدفع عن نفسه السؤال : لماذا ضاع الوجه القديم ؟

بعض الاجابة فيما سبق ، في الارض الضائعة والمجد الزائل وغرناطة التي سقطت والامير الذي هوى بغير جراح . وبعض الاجابة تقودنا نحوه قصائد اخرى . من بينها : « اشاعة » : لحظة من لحظات صدق الشاعر في حواره مع نفسه ، فمنذ تسلل من اخبره بانهم في انتظاره وقع سجينا ، ودار في المدينة مطاردا ، والمدينة تنأى عنه ، وهو يحاول ان يتدبر أمره ويعد دفاعه . وفي عمق لحظة المطاردة احس الشاعر بانه فقد قناعه ، ملامح وجهه (حسب هذا الفهم نستطيع القول ان الذي ضاع هو وجهه الجديد الزائف وانه استرد وجهه الحقيقي الرافض في عمق لحظة المطاردة) ، ويستسلم الشاعر للحظة الصدق ، فيرى ان يأخذ اولا موقف المتمرد الشجاع فيصيح في وجه جلاديه : لستم قضاتي ، ثم يتراجع خطوة فيرى ان يأخذ موقفا سلبيا كاملا ، ثم يتراجع الخطوة الباقية فيرى أن يعترف بذنبه (ما هو ؟ لا نعرف شيئا . لكننا في عالم حجازي نستطيع أن نحدس اشياء) ويطلب اليهم ان يقتلوه .

ثم .. يأتي من يخبره بأن ماسمعه اشاعة ، لكن .. ما الجدوى ؟ يستوى ان تكون اشاعة أو يكونوا باقين في انتظاره ، فقد سقط سجينا منذ السطر الاول ! .

هذا نفسه ما يقوله الشاعر في حواره المتخيل مع البطل :

« أخاف أن يكون حبي لك خوفا
عالقا بي من قرون غابرات

فمر رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل
لأن هذا الشعر يأبى أن يمر تحت ظله الطويل)» .

ان مجالدة الحياة السياسية خلال السنوات التي عصفت بعمر هذا الجيل هي ماتترك بصماتها على شعر الشاعر ، وتلقى الضوء على جانب هام من عالمه ، وتقدم بقية الاجابة .

احمد عبدالمعطي حجازي لا يقدم لنا ، ولعصره ، شهادة متفرج ، لكنه يقول لنا بوضوح انه قاتل وقتيل ، تخضبت يداه بدم المشاركة ، وغاص الخنجر الى اعماق قلبه . هذا مايكسب شعره مضمونه الثوري ، فلا يصبح الشعر بديلا عن الفعل ، لكنه وجهه الاخر ، وجهه القوال وتلك وظيفة الشعر الذي يمكن ان يكون له معنى في واقعنا المعاصر .

مقابلة مع بيدرو مارتنيث

السيد بدرو مارتنيث من ادباء اسبانيا البارزين ومن المهتمين بالادب العربي والمتتبعين له وقد حضر مهرجان المربد الشعري ، وترجم كثيرا من النتاج العراقي في مجلة « المنارة » التي يراس تحريرها .

ــ الى اية فترة تعود اهتماماتكم بالعربية ؟ !

ــ قبل دخولي الى الجامعة لم تكن لدي فكرة أن ادرس اللغة العربية ولا الادب العربي ، كنت اميل الى الدراسة الادبية والتاريخية بشكل عام وامارس الكتابة والتأليف الشعري خاصة ، كما يحدث لكل مراهق ، فلما بدات الدراسة الجامعية اعجبتني مادة العربية واعجبني الاستاذ الذي كان يعلمها وهو الدكتور Garcia Gomez اكبر مستشرقي اسبانيا في العصر الحالي ومن تلك النقطة بدأ اهتمامي بالادب العربي واعجابي به .

ــ لماذا تركز اهتمامكم على الأدب العربي بصورة خاصة

ــ اتصالاتي متينة باللغة والادب والتاريخ لان الانسان المثقف في رايي لا يمكنه أن يلتجيء الى ركن صغير ومريح من النشاط الفكري الوجداني وخاصة في هذا العصر القلق والمضطرب بأساسه . أما اتصالاتي بالتاريخ فلها قصة طويلة ومتموجة لا اريد ان ادخل في تفسيرها الان .

ان اهتماماتي باللغة والادب متداخلة تداخلا عضويا لاستحالة عيش لغة دون أدبها أو تحرك ادب دون لغته، وان هذا الافتراض يصح على المستويين العربي والعالمي أيضا .

نعم ، أنا مهتم بالادب العربي بصورة خاصة وهذا لنقطتين رئيسيتين :

١ ــ فيما يتعلق بالادب العربي القديم لكونه ظاهرة من اعظم ظواهر الحضارة العالمية في وقت من التاريخ .

٢ ــ فيما يتعلق بالادب العربي الحديث لكونه تجربة ملموسة والى مدى بعيد ، للمأساة التي يعيشها يوميا وبكل دقيقة انسان عصرنا هذا الذي يريد ان يتخلص من كل القيود الطاغية التي تقيد حياته وتمنعه من ايصال رسالته الايجابية الى الآخرين .

ــ هل هناك ملامح مشتركة بين الادبين العربي والاسباني ؟

ــ بلا شك ، اولا لان الاسبان والعرب ــ كما هو معروف ــ تعايشوا مدة طويلة جدا من التاريخ ، وثانيا لان الظاهرة التاريخية الشمولية الحديثة في اسبانيا وفي العالم العربي لم تزل متشابهة في عدة نقاط اساسية وبصورة خاصة في المجالين الثقافي والاجتماعي ، لكنني اذ احصر هنا كلامي في الادب ، اقول ان العاطفية (أو الشعور بالدم ، بأصح تعبير) والعبودية للفرد (التي لابد ان نتخلص منها سريعا) وازدواجية العقل والمشاعر

والتقاط وميض الصور الجميلة الخلابة (أو الجذابة) من اعمق واهم الملامح المشتركة التي أجدها شخصيا بين الادبين .

ـ ما مدى قبول القاريء الاسباني للادب العربي ؟

ـ كانت للقاريء الاسباني معرفة بسيطة بالادب الاندلسي لان اهتمام المستشرقين الاسبان تركز بالشكل الطبيعي على هذا الاطار التاريخي من بلدنا ، فاصبح هكذا يعرف قليلا (واقل مما يستحق على كل حال) عن ابن حزم وابن طفيل على سبيل المثال ، لكننا بدأنا في نهاية الخمسينات حركة لتوسيع معرفته قاصدين بصورة خاصة تزويده بما يتعلق بالاتجاهات الادبية الحديثة في العالم العربي ، فبدأنا حركة ترجمة وتأليف لم تزل قائمة بعد ، وأنا الان ، وبحكم منصبي كأستاذ بالجامعة المستقلة بمدريد الاحظ سنة بعد سنة أن هذا الادب الحديث المترجم يلقى قبولا صاعدا متدرجا لدى الطلاب الاسبان الذين يأخذون اللغة العربية في كليات الاداب كمادة اختيارية في مرحلة من دراستهم الجامعية .

ـ هل لديكم راي خاص بالادب العراقي ؟ شعرا ؟ وقصة ؟ ودراسة ؟

ـ ان معرفتي الشخصية بالادب العراقي اعتبرها متوسطة بميدان الشعر لكنها مازالت ضعيفة او ابتدائية بالنسبة الى الميادين الاخرى فلهذا السبب اوجز كلامي في الشعر فاقول ان الشعر العراقي الحديث (ولا اريد أن أبالغ بالاراء ولا ان اجاملكم عبثا) من اهم التجارب الادبية الانسانية المعاصرة وحصل على قمم وعلى قيم لم يحصل عليها الشعر بشكل عام في البلدان العربية الاخرى باستثناء عدد قليل من الاسماء المعروفة ، لكني أؤكد لكم ايضا وهذا بصراحة مطلقة ان قسما كبيرا من النماذج الشعرية العراقية التي قراتها اخيرا اصبحت لي غامضة جدا واعتقد ان الكثير من شعرائكم يستعملون « الرموز » ويحاولون أن يضعوها بقوالب شعرية مناسبة بدون السيطرة المنسجمة عليها .

ـ ما هو الدور الذي بدات تؤديه مجلة « المنارة » ؟ وكيف يتم اختيار المواد المنشورة فيها ؟

ـ جاءت مجلة المنارة لكي تحسس القاريء الاسباني وكل قاريء ناطق باللغة الاسبانية بأن هناك شيئا يسمى العالم العربي وهذا الشيء حي وليس موضوعا تاريخيا ميتا فحسب وبأن هذا الشيء يتالم ويتأمل مثلنا . ان مجلتنا المنارة مقسمة كما يلي : قسم الابحاث العلمية وقسم الترجمة وقسم التعليقات على أهم الاحداث الادبية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية في العالم العربي وقسم مراجعة الكتب حديثة الصدور وقسم الانباء والاعلام ، كما ان فيها ايضا قسما آخر خاصا بالعلاقات الحديثة بين اسبانيا والعالم العربي على المستوى العام . اما مسؤولية اختيار المواد المنشورة فيها فتعود الى هيئة التحرير التي اترأسها انا والتي تجتمع غالبا مرة بالشهر .

ـ ما هي ابرز الأسماء العربية والعراقية التي بدا القاريء الاسباني يهتم بها ؟

ـ ان هدفنا الاول الاطار العربي المعاصر الكامل ان اسماء أساتذة الاجيال المصريين مثل طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ هي الأكثر شهرة . مثل ذلك اسماء يوسف ادريس ويوسف الشاروني وصلاح عبدالصبور بالنسبة الى جيل « الخمسينات » ونزار قباني ، الذي لقي شعره العاطفي والغاضب قبولا عجيبا في وسطنا ، وزكريا ثامر . اما فيما يخص الادب العراقي فالسياب والبياتي شاعران محبوبان وبهذه المناسبة يسرني أن اخبركم بأن تحت الطبع الان بمدريد كتابا شاملا عن منتخبات مترجمة الى الاسبانية من الادب العراقي الحديث اعددناه بالمعهد الثقافي الاسباني العربي وعملنا فيه خلال خمس سنوات وسيعتبر هذا الكتاب حسب معرفتي اول انتاج بلغة غربية عن الادب العراقي الحديث .

واريد ان اضيف ايضا ان القاريء الاسباني اهتم كثيرا خلال السنوات الاخيرة ـ وبصورة خاصة القراء الشبان الجامعيون ـ بشعراء المقاومة الفلسطينية كمحمود درويش ، الذي ترجمنا له باللغة الاسبانية سنة ١٩٦٨ قبل ان يترجم الى اية لغة غربية اخرى، وسميح القاسم، كما ظهر كذلك اهتمام جديد بالنشاط الادبي الحالي في المغرب وان هذا الاهتمام الاخير لم يكن محصورا الى الان بقسم من الدوائر الاستشراقية الاسبانية .

حديث مع مانفريد فوست

اجرى الحديث : انور الفساني

« مانفريد فوست . مخرج تقدمي شاب من المانيا الغربية ، اخرج بالاشتراك مع صديقته آلموت هيلشر وصديقه هانز يوركن فيبر فيلم « اين تقع فلسطين ؟ » الذي عرض في مهرجان الافلام التسجيلية ـ الوثائقية والقصيرة في لايبزك في عام ١٩٧١ وفاز بجائزة اتحاد الصحفيين الالمان في جمهورية المانيا الديمقراطية . ويعد فوست الان فيلما جديدا عن القضية الفلسطينية سيشارك به في مهرجان الافلام الوثائقية عن القضية الفلسطينية الذي سيقام في بغداد عام ١٩٧٣ . وقد التقيت به اثناء حضوره المهرجان الخامس عشر للافلام التسجيلية ـ الوثائقية والقصيرة فيلايبزك الذي انعقد في الفترة من ١٨ـ٢٥ تشرين الثاني ١٩٧٢ » .

★

هذا رجل يعمل من اجل القضية الفلسطينية بصمت . ولكن تحت ظروف صعبة . في جمهورية المانيا الغربية وفي ظروف اشتداد الحملة المعادية لحركة التحرر الوطني العربية ولنضال الشعب الفلسطيني التي يقودها اعلام الاحتكارات ، وخاصة في اعقاب حادث ميونيخ ؛ هذا بالاضافة الى العداء التقليدي لحركات التحرر الذي تتصف به السياسة الرسمية الاستعمارية لحكومة المانيا الغربية .

ان عمله يهدف بالدرجة الاولى الى تعريف الجماهير فى المانيا الغربية بحقيقة القضية الفلسطينية وبالدور الاستعماري الذي لعبته الحركة الصهيونية والاستعمار عامة في خلق هذه القضية وتشريد شعب فلسطين .

هذه المهمة ليست سهلة .

هناك صعوبات اخرى جدية غير نشاط الاعلام الاحتكاري : لقد استطاعت سلطة الاحتكارات ان تحقق نجاحا نسبيا في تأليف قطاعات كبيرة من الراي العام في المانيا الغربية ضد كفاح الشعب الفلسطيني عن طريق تقديم صورة مزورة عن هذا الكفاح ، واستطاعت ان تكسب عطف هذه القطاعات الى جانب السياسة العدوانية العنصرية التوسعية لاسرائيل .

التقيت بفوست في مقهى سينما مهرجان الافلام الوثائقية بلايبزك بعد ساعات من اعادة عرض فيلم « اين تقع فلسطين ؟ » مرة اخرى في هذا المهرجان بعد ان كان قد عرض في مهرجان ١٩٧١ . كانت لديه هموم مختلفة : كثير من اصدقائه الفلسطينيين والعرب فى المانيا الغربية وفي ميونيخ ـ مدينته ـ خاصة قد تم ابعادهم ، وهذه ضربة لكل نشاط العناصر التقدمية هناك والتي تسعى الى تقديم صورة صحيحة عن القضية الفلسطينية لجماهير التي تعيش في شباك التزوير الاعلامي الاحتكاري . وروى لي بعضا من المتاعب التي وقعت له اثناء عرض فيلم « اين تقع فلسطين ؟ في بعض المعامل وفى مناسبات متعددة . لم يكن الامر سهلا على الدوام . وذات مرة تعرض هو شخصيا للاعتداء عليه . بالاضافة الى صعوبات اخرى منها : العلاقات المتبادلة الجيدة القائمة بين بعض منظمات العمال والشباب في المانيا الغربية وشبيهاتها في اسرائيل . ولهذا الامر خطورته اذا اخذ بنظر الاعتبار حقيقة ان العمال والشباب هم الوسط الطبيعي المناسب للعمل السياسي (بوسائط فنية ، وعن طريق الافلام في هذه الحالة) الهادف الى كسب مناصرين ومؤيدين للقضايا العربية عامة .

وبالاضافة الى هذا : هناك ملاحقة جدية تتعرض لها العناصر التقدمية فى المانيا الغربية سواء من الجهات الرسمية او من بعض الرجعيين والمتعصبين والمخدوعين ملاحقة لا تقتصر على الطرد من العمل والحرمان من اية امكانية للعيش الكريم ، بل تتعداها الى الاعتداء الجسدي والملاحقات البوليسية .

★

اثناء حديثنا ، كان فوست يدخن كثيرا ويشرب بافراط قهوة ممزوجة بالكونياك ، ولكنه كان متفائلا الى حد بعيد .

لماذا ؟ ذكر لي المثال التالي :

« حتى في ذروة اشتداد الحملة المعادية للعرب في اعقاب حادث ميونيخ ، استطاعت العناصر التقدمية ان تجمع في ميونيخ نفسها ١٢ الف مارك من عامة الناس الذين تصورهم الدعاية الاستعمارية لالمانيا الغربية وكأنهم الى جانب سياسة اسرائيل العدوانية جملة وتفصيلا . وقد خصص المبلغ لمساعدة الفلسطينيين والعرب الذين قررت السلطات ابعادهم عن البلاد . وتظهر اهمية هذه الفعالية اذا عرفنا ان اعلام الاحتكارات في المانيا الغربية قد ربى لدى المواطنين ، وعلى مدى سنوات طويلة ، عقدة الشعور بالاثم بسبب جرائم النازيين وابادتهم لستة ملايين يهودي ، وجعلهم يشعرون بان تأييدهم لكل اجراء يتم باسم اليهود واسرائيل انما هو تنفيذ لالتزام اخلاقي لا مفر منه ، على الرغم من انهم في الواقع ليسوا مسؤولين عن جرائم ارتكبها النازيون في الماضي باسم الشعب الالماني » .

ويرى فوست بان العمل من اجل القضية الفلسطينية والقضايا العربية عامة في المانيا الغربية يجب الا يقتصر في رايه على التعريف بهذه القضايا وكشف دور اسرائيل الحقيقي في منطقة الشرق الاوسط وانما طرح ومعالجة الوضع في البلدان العربية بطريقة انتقادية وتشخيص المظاهر السلبية في هذا الوضع (مثلا : الدور الخياني للملك حسين ، دور البرجوازية الكبيرة في بعض الدول العربية) اي تقديم صورة لكفاح البلدان العربية في مختلف المجالات ، لا على اساس سطحي دعائي سياحي وانما على اساس تقديم هذا الكفاح بكل تناقضاته وايجابه وسلبه ، اي ان تقول الحقيقة وان تحاول كسب الناس عن طريقها . ويجب النظر الى السياسة الاستعمارية ودور اسرائيل المرتبط بها في منطقة الشرق الاوسط من زاوية استراتيجية . فالدول الاستعمارية ستواصل ممارسة سياستها الحالية لوقت طويل وفي المستقبل ايضا السبب الرئيسي — وليس الوحيد — وجود منابع البترول الذي يغذي صناعتها . انها مستعدة ، حتى في حالة انهاء القتال في فيتنام ، أن تحول منطقة الشرق الاوسط الى بؤرة صدام دولي جديد .

وبالنسبة لفيلم « اين تقع فلسطين ؟ » فهو الفيلم الاول من ثلاثة افلام تم الان انتاج الفيلم الثاني منها. ويأمل ان يعرض الفيلم الجديد في مهرجان الافلام الوثائقية عن القضية الفلسطينية في بغداد . وقد حاول ان يقدم في الفيلم الاول صورة عن حقيقة ما يسمى بمشكلة الشرق الاوسط . وقد ذهب هو وصديقاه الى الاردن في عام ١٩٦٨ وزاروا معسكرات الفدائيين واللاجئين والتقوا بالمسؤولين في منظمة التحرير الفلسطينية والمنظمات الفدائية .

اما الفيلم الثاني فيتناول السياسة الصهيونية الاستعمارية ودور الاستعمار الاميركي في المنطقة العربية وافريقيا . وسيتناول الفيلم الثالث ، الذي لم يبدا العمل فيه بعد ، خلفية هذا النشاط الاستعماري والسبب المحرك له وهو النفط . وهو يعتبر هذه الافلام الثلاثة عملا واحدا ويأمل ان يجعل منها فيلما واحدا طويلا بعد الانتهاء من الفيلم الثالث .

وقد سألته عن كيفية تمويل هذه الافلام فقال بأن تمويلها يجري بصورة شخصية يساهم فيها هو واصدقاؤه وبعض العناصر التقدمية التي يهمها اطلاع الراي العام في المانيا الغربية على حقيقة الوضع في الشرق الاوسط هذا وقد اشترى الاتحاد السوفيتي فيلم « اين تقع فلسطين ؟ » عقب عرضه في مهرجان العام الماضي فتمت بذلك تغطية نفقات انتاجه . وذكر بان جامعة الدول العربية اشترت عشر نسخ من الفيلم وقد قدمت لها هذه النسخ بسعر الكلفة .

كيف يتصور فوست وظيفة الفيلم الوثائقي الذي يطرح القضايا العربية أمام الجمهور في الدول الراسمالية ؟

يرى فوست بان لهذا الفيلم وظيفة تحريكية كبيرة . خاصة اذا عمد الى تقديم موضوعات ومشاكل يمكن ان يتفهمها المشاهد في الدول الراسمالية مثال ذلك : الاصلاح الزراعي ، استصلاح الاراضي، مكافحة الامية .. الخ . مثل هذه الموضوعات يجب ان تعرض امام خلفية تقول : هذا هو كفاح هذه الدول في سبيل التقدم والتطور ومكافحة الاستعمار رغم انها يجب ان تخصص كثيرا من جهدها واموالها لمجابهة الخطر الاسرائيلي ، فهي في حالة حرب منذ ٢٥ عاما . واضاف قائلا لو كان لدي وقت لانتجت عشرة افلام في العام . افلام تتناول مشاكل يومية .»

وانتقد فوست الافلام الوثائقية العربية التي تعرض في المهرجانات الدولية وقال « هذه الافلام وبصورة عامة افلام عن الاثار التأريخية والفن الشعبي . او افلام تطرح القضايا السياسية بطريقة سطحية . ان اهم شيء هو ان نقدم الانسان في البلدان العربية . ان نصور مشاكله ونضاله . لقد رايت موضوعات كثيرة خلال زياراتي في بعض الدول العربية. اتمنى مثلا ان اخرج فيلما عن حياة سائق تاكسي فلسطيني لاجيء في احدى الدول العربية . اريد ان ارافق بالكاميرا حياة هذا الرجل من الصباح الباكر حتى المساء .

اريد ان اصور حياته اليومية ، كيف يعيش، ماذا يكسب ، كيف تعيش عائلته ، ما هو رأيه في القضايا السياسية ، كيف هو تصوره عن المستقبل ؟

مشكلة اخرى : اكثر العائلات الفلسطينية توزعت لهذا السبب او ذاك في عدد من البلدان العربية. لنعرض هذه المشكلة في فيلم . ماذا يعني هذا التوزع ؟ ما هو تاثيره على تطور افراد الاسرة الواحدة .

ان من الضروري التوصل الى تقديم نماذج للانسان العربي . نماذج نضالية بالاخص .

★

فوست لم يزر العراق حتى الان ويعلق اهمية كبيرة على اشتراكه المقبل في مهرجان الافلام الوثائقية الذي سيقام في بغداد . وذكر لي بانه سيكشف امكانيات انتاج بعض الافلام عن العراق . وفي اعتقاده ان الموضوع الاساسي الذي يجتذب انتباهه هو النفط . وربما اخرج افلاما عن تطوير الزراعة وعن التصنيع وعن المراة العراقية .

★ اجريت هذه المقابلة قبل اقامة مهرجان الافلام الوثائقية عن القضية الفلسطينية في بغداد النصف الثاني من شهر آذار ١٩٧٣ .

×× زار العراق اخيرا ..

حوار مع نجيب محفوظ

اعـداد عبدالرحمن مجيد الربيعي

كان نجيب محفوظ ومازال الاسم الابرز في الادب القصصي العربي بما قدم من اعمال خالدة . ولم يتوقف عند حدود ، فكان يتطور باستمرار ويضيف الشـيء الكثير في كل عمل جديد له ، على خلاف ابناء جيله الذين راوح معظمهم وفقدوا التدفق الخصيب الذي ميزه .

عندما ذهبت اليه كنت أحمل عشرات الاسئلة لهذا الكاتب الشامخ وفوجئت ببساطته المتناهية وحذقه،وقد تبددت الاسئلة كلها وانشغلت بنجيب محفوظ الانسان مضيفا الى حبي لادبه حبا اخر لشخصه .

والحوار التالي لا يرد على كل الاسئلة ولكنه يرد على الاهم منها وفق تصوري ، ولعلني استطعت فيه ان القي بعض الضوء على عالم هذا الكاتب المترامي .

ــ بعد رحلتك الطويلة في عالم الرواية العربية .. ما رأيك بانجازات هذه الرواية : وهل استطاعت أن تجد لها مكانة ودورا في الرواية العالمية :

ــ الرواية العربية ، مهما كان عمرها ، حديثة نسبيا . وقد أعطت تجارب من خلال مدارس متعددة مثل الرومانتيكية والواقعية وتجارب أيضا حديثة وتنوعت مضامينها بين المضامين العاطفية والاجتماعية والفكرية . من هذا ترى انها عكست اغلب اشكال الرواية الغربية قديمها وحديثها ، وهي موصولة تاريخيا بالحكايات العربية التي عكست مضامين وجدانية واجتماعية وفكرية ولكنها افادت من أساليب التعبير الناضجة كما وصلت اليها الرواية الغربية . واتباعها هذا للرواية الغربية لم يمنعها من الوصول الى اصالة حقيقية سواء في المضمون أو فيما اقتضاه نقل الشكل من تغيير محلي أو فردي . والسؤال عن مكانتها في الرواية العالمية .. الاجابة العلمية عن مثل هذا السؤال كانت تقتضي ان نترجم روائع ادبنا العربي ترجمة جميلة ونتابع آثار ذلك وهو ما لم يحدث . غاية ما في الامر اننا نستطيع ان نقول ان بعض روايات الكتاب الجزائريين العرب التي كتبت اصلا بالفرنسية جرت مجرى الروايات الفرنسية الممتازة وان لم تصل الى درجة الروايات القمم .

ــ فيما يخص بعض الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية .. البعض يعتبرها أعمالا فرنسية لان الكتاب كتبوها بالفرنسية . وثقافة هؤلاء الكتاب فرنسية أيضـا ؟ .

ــ هذا صحيح بنسبة ٥٠٪ فقط . لان هذه الروايات عربية ولانها كتبت بمضامين عربية ومن وجهة نظر عربية . ولذلك عندما اطلعت على ثلاثية محمد ديب شعرت بانني اقرأ عملا عربيا خالصا ، وليس مثل الكتاب الغربيين الذين كتبوا عن مضامين عربية . واعتقد ان هؤلاء كتاب يتنازعهم ادبان فتجدهم تارة في الادب الفرنسي وتارة في الادب العربي . الطيب صالح كذلك يقال انه أخذ الجنسية البريطانية ولكن نتاجه يبقى سودانيا ولا يمكن ان يقال عنه انه انكليزي .

ــ قلت مرة عن تجربتك الفنية في « المرايا » انها من ابداعك انت ولم تتأثر فيها بكاتب عالمي آخر ، او تفيد من نتاجه . ماذا تقصد بهذا ؟ .

ــ قصدت مسألة ثانية ، ان اي تكنيك يستعمله المؤلف في رواياته له امثلة في الادب الغربي ، اما التكنيك المستعمل في المرايا وهو التنقل بين اكثر من ستين شخصية فهو تكنيك لم اتأثر به بأي تكنيك سابق ، واعتقد انه وسيلة تعبير ناجحة للتعبير عن عدد كبير من الافراد في حيز محدود جدا .

ــ وهل نجحت ؟

ــ اظن . والا كيف اكتب عن هذا العدد الكبير من الناس الذين يوازي عددهم عدد ابطال الثلاثية . ان زحمة الموضوع هي التي دفعتني الى هذا التكنيك ولم يكن امامي نموذج غربي عندما فعلته .

ــ هل يلمس من هذا ان المرايا ستشكل بداية فنية جديدة لك ؟

ــ ان من الصعب جدا على الكاتب ان يفطن الى ولادة مرحلة وهو يعيشها انما استطيع ان اقول لك انني قبل المرايا وعلى وجه التحديد في الفترة ما بين اول مجموعة لي بعد عام ١٩٦٧ « تحت المظلة » وحتى « شهر العسل » كنت اتلمس طريقي الفني من خلال رموز تنبثق من جو قاتم مظلم . وانني ابتداء من المرايا اعود بنفس الحتمية الى الوضوح والبساطة المتناهية كما ظهر في المرايا والحب تحت المطر .

ــ الم تلاحظ بان الوضوح والبساطة المتناهية في « الحب تحت المطر » او « المرايا » من الممكن ان يكون على حساب المعمار الفني للرواية ؟

ــ لا . المعمار ليس له دخل في الموضوع . ان كون « الحب تحت المطر » بسيطة لا يمنع من كونها انعكاسا عن الاضطراب العام ، هي عبارة عن مجموعة صور تكون اخيرا مجموعة حكايات تعكس في جملتها اختلالا شاملا .

ــ لاحظت من خلال قراءتي انك في « الحب تحت المطر » تكتب عن قضايا ساخنة ما زلنا نعيشها على خلاف أعمالك السابقة التي كنت تلجأ فيها الى التاريخ او الترميز ما هو تفسيرك لهذا ؟

ــ هذا صحيح . وربما يكون اننا في حياتنا العامة وصلنا الى ذروة الازمة التي تقتضي المكاشفة والوضوح . وصلنا الى درجة ان الترميز لم يعد مقنعا ولا شافيا . اخشى ان اقول لك بأن الكتابة الفنية تكاد ان تكون عديمة الجدوى .

ــ منذ فرعونياتك وحتى الآن هل اختلفت القضية التي تطرحها في أعمالك :

ــ بالنسبة للقضية ، انت تعرف ان الانسان قد يعيش حياته كلها في خدمة قضية واحدة ، القيم التي ابتدأت بها لا اعتقد بأنها تغيرت ، في الفترة الاولى كانت همومي الذهنية تتركز حول الوطنية ، العدالة الاجتماعية او الاشتراكية ، الدين والعلم في المجتمع . وما تزال هذه همومي الاساسية . ولكن طريقة التناول والتجربة جعلت الانسان نظرته تتغير بعض الشيء .

ــ هناك بعض النقاد من يذكر انك تقف في وجه الادباء الشبان بما قدمته من اعمال روائية رفيعة المستوى لا يستطيعون الوصول اليها او تخطيها . والاحظ انك صديق حميم لهؤلاء الادباء ، فهل افدت انت منهم ؟

ــ الحقيقة ان اتصالي بالشباب افادني في ان اعرف التطور الفكري والاجتماعي والاخلاقي في بلدنا بقدر طاقتي . اعتبر صداقتي للشباب هي مصادقة للمستقبل الذي لن يتاح لي أن أعيشه . لان معرفة شاب عربي حديث معناها معرفة بلاد العرب غدا ولو بصورة تقريبية . أما في الفن فليس هناك من شك ان كل جيل له رؤيته الخاصة وتكنيكه . ولذلك معقول جدا ان الشاب يفيد من اعمال رواد سبقوه ، ولكن العكس لا يحدث .

ــ ما هو موقفك من الفورات الجديدة في الرواية العالمية .. اعمال روب غرييه وناتالي ساروت ..

وهل انت مع الآراء التي تعتقد بان هذه الاعمال لا اهمية لها ؟

ــ الحقيقة اقدر ان اقول لك ان الشكل الادبي الوحيد الذي لم استطع تذوقه والسيطرة على رؤيته هو غرييه وساروت ولذلك لا استطيع ان اقول اذا لم يكن

في حدود تجربتي الداخلية استطيع ان اقول اذا لم يكن في الادب الروائي إلا هذا النوع فانني حتما سأكف عن القراءة . فمنه مالم افهمه اطلاقا ومنه ما وجدته مضجرا لدرجة لا تحتمل . وعند مناقشتنا فلسفته من خلال آراء ساروت وغرييه نجد انهما يحاولان الغاء الشخصية والحدث والحوار . ولقد عرفنا الرواية انها شخصية وحدث وحوار . واذن فالرواية الجديدة هي لا رواية حقا كما يقال عنها . وما دمنا وصلنا الى هذه النتيجة فمن غير المنطقي ان نناقشها كرواية . انما يجب ان نناقش كنوع من الكتابة الادبية الجديدة سواء قبلتها أم لم تقبل .

ـ يحاول عدد كبير من ادباء العالم توسيع تجربتهم الانسانية بالسفر .. همنغواي مثلا .. اندريه مالرو .. الخ . ومن خلال السفر استلهموا مواضيع جديدة لاعمالهم الروائية .. وانت لم تغادر القاهرة الا نادرا .. ماذا تقول في هذا الوضع ؟

ـ الناس طبائع وكل واحد له مزاجه . وهذا ينطبق على ادباء كبار لم يغادروا اماكنهم الا عاما كبرناردشو وشكسبير ووليم فولكنر وتوماس هاردي . انا بطبيعتي لا أحب الحركة ولا السفر . وهي حالة غريبة ونادرة ولكنها توجد طبعا .

ـ نلاحظ من سفرتك القصيرة الى اليمن التي لم تستغرق غير ثلاثة أيام انك كتبت قصة ، ولو كانت سفراتك اكثر لربما كتبت اعمالا اخرى ، الم تلتفت لهذه المسالة أو تمنحها أهمية ما ؟

ـ انا لا انكر ابدا الفوائد الضخمة التي يستفيدها الاديب من السفر ، وارجو ان اقول لك انني لم انكر فضائل السفر ولكنني عاجز عنه الى درجة كبيرة .

ـ أيهما أقرب اليك القصة القصيرة أم الرواية ؟ ومتى تكتب في كل لون منهما ؟ .

ـ الحكاية كانت غريبة . لعدة سنوات كنت اكتب الروايات ولم أجد في نفسي الرغبة لكتابة قصة قصيرة . ولكن في فترة الستينات تبلورت رغبة كتابتها فكتبت . المهم انني لم اكتب وفق تعاقدات مسبقة . انني اكتب اللون الادبي في الوقت الذي اجدني راغبا في كتابته .

ـ ولكن بعض الكتاب العالميين يفعلون ذلك ويكتبون وفق تعاقدات خاصة تتطرق حتى الى عدد كلمات القصة؟

ـ هذا يحدث في بلدان اخرى ، ولكن عندنا لا يحدث ذلك بالنسبة لي اطلاقا .

ـ ما هو تقييمك لتجربة الستينات ؟

ـ الستينات كانت اغلبها في القصة القصيرة ، وما من شك انها مثلت تيارا جديدا رؤية واسلوبا ، ولكنه لم يستمر ، أو لم يستمر بنفس الصورة التي بدأ بها . ثم ظهر في أعقاب ذلك روائيون جدد لا يقلون في امتيازهم الفني عن كتاب القصة القصيرة ، والواقع أن اولئك وهؤلاء سيكونون عماد الادب في مصر في المستقبل القريب .

ـ ما رأيك باستمرار بعض الرواد على الكتابة على الرغم من ان كتاباتهم هذه خالية من الاضافة ؟

ـ أخشى ان يكون الزمن قد فاتهم أو سبقهم ، في نفس الوقت تجد كاتبا مثل توفيق الحكيم مازال يكتب متجددا ومجاريا روح العصر بقوة فريدة ، ولكني في النهاية لا الوم كاتبا اذا توقف عن التطور مادام ان ذلك هو الامر الطبيعي . فالادب يتجدد خلال أجياله لا خلال فرد واحد . ولذلك فان احترامي للمتوقفين لا يقل عن احترامي المتجددين .

ـ أي الفنون الادبية اقرب الى العصر من وجهة نظرك ؟

ـ الرواية القصيرة اذ لا يوجد فيها الطول غير المناسب ولا القصر غير المشبع ، وهي تستطيع أن تصمد لدرجة امام السينما والتليفزيون .

ـ بالنسبة للادب العربي أي الالوان سيبرز مستقبلا؟

ـ أعتقد الرواية . وأعتقد ان هذه الفترة من تطورنا توحي باتجاه في كتابة الدراسات خاصة الاجتماعية والسياسية . نحن داخلون في فترة جادة من حياتنا ، وفي هذا العصر لا يمكن ان تعيش الا الرواية الجادة جدا ، أما التسلية فالتلفزيون والاذاعة والسينما . انت كقارىء ما الذي يدفعك لقراءة رواية في ثلاثمائة صفحة ذات موضوع مسل فقط . ستجد هذا في المجالات الاخرى التي ذكرتها .

ـ اخر اعمالك ؟

ـ لدي في الواقع مشروعان معطلان مجموعة قصص قصيرة لم اضع لها اسما بعد ويمكن ان اسميها «الطابور» والثاني رواية قصيرة اسمها « الكرنك » .

لقاء مع الشاعر بلند الحيدري

بلند الحيدري من ابرز شعراء العربية المجددين . عاصر حركة الشعر الجديد منذ بداياتها واغناها بأعماله الشعرية المهمة التي تقف علامة حياة وتدفق عطاء .

والحيدري شاعر ملتزم ، قصائده تغني الانسان والنضال والمستقبل وبمناسبة فوز ديوانه الجديد « حوار عبر الابعاد الثلاثة » بجائزة جمعية اصدقاء الكتاب الاولى. اجرينا معه الحوار التالي :

ما هي في رأيك الانجازات التي قدمها الشعر الجديد بعد رحلته التي امتدت اكثر من ربع قرن :

ـ ما يؤخذ على حضارتنا بصورة عامة هو انعدام تواصلها الا في التقاليد والعادات التي اعطت شيئا من المبرر لجيل الرفض هذا الذي يكرر بلا استثناء رفض التراث على اساس منها ودون ان يتفحص ما كان لنا في هذا التراث لنعيد ربط بعضه ببعض حتى يستقيم لنا جهد متواصل في الابداع . فالاسلام ازاح كثيرا من ادبنا الجاهلي وما لنا من تلك الفترة لايتجاوز في عمر التجربة مائتي سنة . ومثل ذلك حدث في فترات اخرى كل منها تجيء بما يقضي على الاخر ، ومن جميل ماحدث مع خبرتنا الشعرية الحديثة وما يؤكد اصالتها هو انها انطلقت من التراث لا من رفضه ، وبغية ان يكون العصر اغناء لهذا التراث فيقوم لنا وجه هو وجهنا في التاريخ والارض ويحمل في ذات الوقت معاناة العصر وبمثل هذا قال رواد التجربة آنذاك من بدر ونازك وبلند وعبدالوهاب ولذلك لابد من تقويم التجربة على اساس من هذه النظرة . فما جاء به الرواد ولا اقصره على واحد منهم ضمن عمل جماعي حمل التجربة ضمن هذه المجالات الرئيسية في التجربة . اولا : السعي للانتقال من البناء الطبقي في القصيدة القائم على البيت حيث يصير الروي فيها بمثابة نقطة ينتقل منها الشاعر الى ضرب آخر من التجربة الا في القصيدة القصصية كتلك التي الفناها عند ابي نواس ، وتلك وحدة قصصية وليس وحدة عضوية ، بينما هي عند التجربة الرائدة في العراق اخذت مفهومها العضوي أي ان القصيدة تنمو نموا شاملا من كل اطرافها لغة وموسيقى وفكرة بحيث صار للعمل اول ووسط وآخر كما يطلب ارسطو تحقيقه في العمل الفني ، فنجح قسم بذلك وجانب النجاح قسما آخر فالوحدة العضوية لم تتحقق في بنائية بدر لحد ما اذ كانت الصورة لديه تتأكد في اطارها الخاص حتى اذا ما الحقت بصورة اخرى صعب ان نجد التواصل العضوي بينهما ، وكانت الوحدة العضوية عند البياتي وباعتذار اذكر اسمي ابرز صفات القصيدة القصيرة . واحدد البياتي في ديوانه « اباريق مهشمة » ، اذن فالنقطة الاولى ممكن تلخيصها في هذه النقلة من البيت الشعري الى القصيدة الشعرية . ثانيا : الانتقال بالمفردة من حيزها التقريري الى حيزها الايحائي مما دفع بالشاعر الى ان يلجأ الى المفردات المأنوسة والمألوفة لتأخذ القصيدة زخمها من حياة الناس وتداولها اليومي بدلا من معناها القاموسي ، وهذه التجربة في نظري هي من ابرز واهم معطيات التجربة الجديدة لامن حيث علاقتها بالشاعر فقط بل من حيث علاقتها بالقارىء اذ انها رفعته الى مستوى المشاركة في التجربة الشعرية فالشاعر لايعطي في القصيدة الا نصفها اما النصف الباقي فيتم لها عبر القارىء ، والقارىء بهذا المعنى صار محتوى يتكافأ مع مستوى الشاعر فيدرك رموزه ويصير بها اللغة مفهوم آخر هو لغة ضمن لغة الناس. وهذه التجربة وان حددت مريدي الشاعر بكم معين ضيق الا انه كم متشخص وذو مستوى مطلوب لادراك التجربة الشعرية . ثالثا : اعتبار الموسيقى في القصيدة جزءا منها ويتعامل معها تعاملا حيويا ويطورها من داخل التجربة لا من خلال الاطار الخارجي كما كان يلفها دون تعامل داخلي، ورغم ان شعراء الحداثة في الاربعينات اقتصروا على مالا يزيد عن سبعة بحور في الشعور الا انهم وسعوا موسيقى هذه البحور الى الحد الذي صار فيه لكل قصيدة موسيقاها الخاصة بها بينما لم يكن ذلك متوفرا في الابحر الستة عشر حيث تفترض موسيقى معينة مهما اختلفت التجربة وتباينت عن غيرها ، فليالي الصب يمكن ادراج الواحدة منها بعد الاخرى دون أن تشعر بما يميز هذه عن تلك الا في معنى القصائد المتباينة . كانت هذه ابرز معطيات جيل الخمسينات والتي قامت عليها جهودهم في المحاولة وكان لكل من هؤلاء الشعراء ما يضيفه من ذاته الى تجربته ضمن هذه السبل الابداعية الثلاثة ، فجنحت تجربة بدر الى التراث والى الواقع الحياتي تستمد منهما ملامحها الخاصة بها ، وانكفأت انا على ايجاد البعد الثالث في القصيدة والخروج بها من التسطح المألوف في الفن الاسلامي والقصائد الكلاسيكية كما اكدت على موسيقى القصيدة وايجاد توتراتها الحادة كلما غارت التجربة في التأزم الذي يحتاج الى كل مايؤكده في سمع القارىء وعينه عبر الصورة وعبر النغم . وبينما سعى بدر الى الصور الجزئية ليصل من خلالها الى الصورة الكبيرة سعيت انا الى الصورة الكبيرة ثم انتقلت الى جزئياتها . وكان لنازك ولعبدالوهاب البياتي تجاربهما ، بعد تلك التجربة جاءت تجربة جيل الستينات وعلينا ان لاننسى ان هذا الجيل عاش بشكل اقرب منا الى العصر

فالعراق لم يعد تبتاً كما كان على ايامنا . وما فرض علينا، ان نبدأ بالتجربة من ارضها وتراثها مع استلهام بعض معطيات التجربة الغربية دفع بشاعر الستينات ان يسقط في محاولة مبدعي العصر العالميين والاغتراف منهم الى حد الترجمة السيئة احيانا . وكان ان تأثر هذا الشاعر بمقولة هامة بدأت في الرسم ساعة ان قال الرسم ان للون والخط جماليتهما بمعزل عن المحتوى ، واخذ بذلك بعض شعراء الغرب ممن حولوا الكلمة الى بعد موسيقي ، واستخدموا ايحائيتها في خلق جو ضبابي فيها غير واضح المعالم . انتقلت هذه التجربة الى شعرائنا الجدد دون ادراك لطبيعة هاتين اللغتين . لغة الشاعر الاوربي والتي هي لغة معاشة غنية بايحائيتها ولغتنا غير المعاشة والتي نستخدمها عند الكتابة والقراءة ولا نفكر فيها ساعة نحلم حلم يقظة يصير من بعد مدماكا للتجربة ، وان افتقاد هذه الايحائية صير غالبية قصائد شعرائنا الجدد تدور في دوامات لفظية لاتكاد ترى فيها شيئا قائما على شيء الا وينهار تحت وطأة انعدام المعنى الذي يجذبك . او الشد من داخل الايحاء ، اقول بعض التجارب ولا اقول كلها فثمة قصائد على مستوى من الجودة في تجربة الستينات وتشكل بعدا في تراثنا الشعري وان كانت لاتزال تقوم على اساس من اللغة فقط كما هو الحال في الفنانين التشكيليين الجدد في العالم الذين اخذوا من ابداعية جوجان وفان جوخ الوانها وفصلوها عن محتواها وجعلوا من ذلك افاقا لريادتهم الجديدة .

ــ كيف يتم التواصل بين الشعر الجديد والتراث في رايك ؟

ــ يقول فانون كلمة فيها كثير من الصحة عند تقويمه للتجربة الادبية والفنية الزنجية اذ يرى ان فنون البلدان المتخلفة لابد ان تمر بثلاث مراحل يسقط فيها الشاعر في المرحلة الاولى في تجارب البلدان المتطورة ثم يعي نفسه فيحاول ان يكتسب ملامحه من واقعه وتراثه عبر الاسطورة ، ومن ثم تصل التجربة الى نضوجها عندما يحس الشاعر بواقعه احساسا كاملا وهذا ما مرت به تجربتنا الشعرية وان كان التداخل فيما بينها كان موجودا منذ البدء ، فالواقع السياسي والاجتماعي اللذان عاشهما شاعرنا اوجدا نوعا من التعاطف مع القيم المحلية فلم تسقط القصيدة سقوطا كاملا في التجربة الاوربية كما نجد ذلك عند بدر بشكل اوضح ، الا انه على العموم استخدمنا الرمز الاوربي والبناء الاوربي في القصيدة وبعض المعطيات الجزئية في تجربة سيتويل واليوت من حيث التكرار والرمز وغرقت قصائدنا في عشرات الرموز الاوربية من اوديب الى هاملت الى الثلوج الى غير ذلك ، ثم استفاق شاعرنا على ذاته فراح يلتهم التاريخ فكان لنا اكثر من لقاء مع الحلاج والحسين والنخيل ، وما زلنا ننتظر المرحلة الثالثة حيث تتعاون هذه الابعاد الثلاثة في خلق القصيدة الجيدة عندنا وذلك ساعة يعي الشاعر بأنه لايكتسب سمته الا من تراثه عبر معطياته في اللغة والرمز ولا يكتسب معاصرته الا بايجاد هذه الصلة التي تقوم مابين التراث والمعاصرة . اللون الزنجي ابن طبيعة ذات مقومات خاصة لابد من ان يدخل الى العصر من زاويته فان لم يكن كذلك سقط اما في السلفية وبقيت القصيدة طبلا اجوف واما في المعاصرة التي تضيء شخصيته واذا قربنا الموضوع اكثر عن طريق الفنون التشكيلية فسترى اليوم ان الكثير من لوحات فنانينا سقطت سقوطا كليا في التجارب الاوربية وقطعت كل صلة بينها وبين التراث بينما استلهم الزخرفة الاسلامية ماتيس واستطاع ان يحورها ضمن مفهومه عن الزخرفة ، فلم يعد اللون ملء حدود خطية بل حوارا ما بين الخط واللون .

ــ الى اي مدى يمكن الافادة من التجارب والمعطيات الناجحة والمتقدمة في الادب والفن الاوربيين ؟؟

ــ ان البحث عن ذلك بشكل واع يفرض علينا احياناً ان نلصق هذه المعطيات بشكل خارج على العمل الفني ، وعندما نقوم بذلك يصير التزييف اساساً في العمل بينما اعتقد ان اصالة شعراء الخمسينات تقوم على وعي بأن هذه المضامين الاجتماعية الحديثة هي التي تفترض ايجاد الشكل للتعبير عنها بما يوسع التجربة ويكثفها . وساعة لايفرض المضمون ذلك بحيث ترى الصلة بين الشكل واللون صلة حياة وتأكيد لحياة يسقط المضمون في جهة والشكل في جهة اخرى فتضطر ان تقول ان هذا المعنى البسيط الذي قال بمثله المتنبي وابو نواس لايحتاج الى هذا التعقيد في الشكل ومن هنا تقوم تهمة الشكلية على الكثير من شعرائنا وفنانينا . وبالنسبة لتجربتي الخاصة فالعمل الشعري عندي هو حلم يقظة متبادل بيني وبين قارىء ماثل في ذهني ، وعبر هذا القارىء اكتسب الشكل الذي اوصل بواسطته قصيدتي اليه ، وكلما احسست بأنني القي القصيدة في مكان عام احسست بشكل لا ارادي ودون اي تزييف للتجربة بأنني بحاجة الى منبريتنا القديمة لان عملية الايصال مع هذا الجمهور الذي يمثل حضوره كل امكانية استيعاب القصيدة لابد ان تصير المباشرة ومن ثم شكلية البيت القديم هما الطريق للوصول اليه بسرعة ، كل تجارب العالم هي ملكك وكل تراث العالم هو تراثك في هذا القرن ، ولكن الكيفية لاستخدام هذا التراث هي الاساس لانجاح العملية الفنية .

ــ في تجربة شعراء الستينات طموحات معينة ، أعلنوا عنها في كتابات نقدية أو بيانات أو في قصائدهم التي نشروها ، وفي معظم ماقدموه نلمس مدى ابتعادهم عن تجربة جيل الرواد ، او انهم يتصورون ذلك فماذا تقول انت كواحد من الذين بذروا الجديد في الحركة الشعرية العربية .

ــ في ضوء ما تحدثنا به من خواص لتجارب جيل الخمسينات القائمة على المفردة الموحية وتغيير التفاعيل وموسيقى القصيدة والوحدة العضوية اقول انهم بالفعل

فرضوا المفارقة التي يقولون بها ، ولا اقول بالتجاوز لان التجاوز يعني اكتنازا جديدا في التجربة لم تتح للاخر ، فيوم ان اجتاز جيل الخمسينات جيل الرصافي كان الاجتياز قائما على معايشة جديدة للحياة ، وعلى ثقافة اخذت بعدها من حضارة القرن العشرين في الدول المتطورة وعلى احساس جديد بالقيم ، فهذا الاكتناز هو الذي فرض التجاوز ولكنني لا استطيع ان اتبينه في آخر لاتزال عمر التجربة الفنية اضيق من عمري فيها ، وقراءاته بذات الافاق التي ارتادها دون قراءاتي فمن اين جاء هذا التجاوز انها بلا شك مفارقة ، وهذه المفارقة تتجتعن كونهم ولدوا في جيل قربت اليهم سبل الابداعات في العالم فاستخدموا ما شاء لهم ان يستخدموا ، دون حضور حقيقي لمقومات ذلك الواقع الذي استعاروا منه شكليتهم الخارجية ، واكاد اقول بانهم لم يقلدوا الاصل بل جعلوا من احد دعاة هذا التجديد منارة يقتدون بها وطبعا كانت تلك المنارة هي ادونيس الذي أحترم تجربته ولا استطيع ان اتعاطف معها مطلقا لانني مازلت أرى الشعر محاولة اتصال وايصال بينما هي ليس كذلك عندهم ، ان المحاولة عند ادونيس ومن اتبع خطاه مقصورة على جهد واحد هو خلق لغة خاصة لا تقوم على اساس من المعنى ولا على اساس من الرمز بل على اساس من علاقتها به ف « المسرح والمرايا » لاهما مسرح ومرايا في الرمز ولا في الواقع ، انهما انطباعه الذاتي عنهما . اللغة عند هؤلاء طقس سحري الفناه لحد ما في شكلية اروع في الآيات المكية حيث كانت اللغة فيها تأخذ روعتها من شدة ايقاعها وتكسير حدود الالمام بها بحيث تتحول الى مناخ سحري يوقعك في الرهبة ، ولكنني في عصر كهذا العصر اتعامل فيه مع اللغة تعاملا على كثير من الوضوح العلمي لا استطيع ان افصل نفسي عن كوني أريد من التجربة اما الفهم لها او الاحساس بها ، وبكثير من الصدق اقول لك انني اقرا القصيدة لبعض شعرائنا الارديناء من فوق الى تحت ومن تحت الى فوق دون ان اشعر باي تعاطف معها . موقفي منها ليس ضدها مطلقا ولكن اريد الاجابة عما يقومون به ، ثمة حوارات عديدة ومناقشات عديدة وقعت بيني وبين عدد غير قليل من شعراء هذه الموجة ومنهم ادونيس ، تساءلت ما هو تبريركم عن ان قصيدتكم تعود بنا مرة ثانية الى معطيات قديمة بحيث صار بمكنتنا مرة اخرى ان نمد ايدينا الى القصيدة ونحذف ما نحذف منها وتظل القصيدة قصيدة ، الم يكن هذا مأخذنا على الشعر الكلاسيكي ؟ تقولون بالتجربة الاوربية واقول كلا ، لأن السرياليين ومن بعدهم شعراء اقتربوا منها كانوا يجعلون التناقض الخارجي في القصيدة يجد نفسه متبلورا في نقطة في اللاوعي ، لانهم ادركوا اللعبة العدائية ، فهم عندما يقولون صحراء وبجانب كلمة صحراء حصان ، وبجانب كلمة حصان فارس أو ضب الى آخر ذلك انما يوجدون في ذاتيتك الداخلية المناخ الخاص بالقصيدة بحيث يقوم القاريء صانعا لقصيدته من معطيات الشاعر ، وهي بالتالي قصيدة القارىء وليست قصيدة الشاعر ، ولكن المناخ الشعري هو كل ما اعطى ، وهذا المناخ افتقده في محاولات شعرائنا ، ان الصورة عند شعرائنا لا تؤكد سالفتها بل تطردها ، وهكذا تخرج من القصيدة ولا تملك الا هذا الطرد المتلاحق ، سألت وما اجابوا . الموسيقى في القصيدة يقولون انها ليست ضرورية واقول معهم بذلك ، فقصيدة النثر اكثر امكانية على نقل العصر من القصيدة الموزونة لانها من طبيعة محكية استطيع ان ادخل فيها التليفون والسيارة والتلفزيون كما ادخلها في القصة دون ان تخل بجوها الشعري . اما القصيدة الموزونة فما تزال تطرد العصر بأثر من سلفيتها ، انهم ولا شك عصروا لغتهم ، خلقوا لغة ولكنهم لم يجدوا بعد القصيدة وتلك ربما هي مهمة الجيل الذي يليهم . ومن هنا اقول انا لست ضدهم ، ولكنني ابحث فيهم عن ذلك الجيل الذي يطور هذه اللغة ويؤكدها مفاهيم وجهدا خيرا في الابداع .

ـ الى اي مدى يمكن ان يكون الشعر ثوريا ؟

ـ الشعر الثوري في نظري هو شعر مأساوي يقوم على جانبين من التجربة الانسانية ، التطلع في الهدف والتحرك في الواقع ، فان لم يستطع الشاعر الايصال بين هذين القطبين سقط اما في الفوتوغرافية الجافة والوصفية والتهليل الكاذب ، واما في الشعار الجاهز والمفصول عن الواقع .

ان ابرز معطيات الادب الثوري هو صدقه في التجربة ، اريد فيها الشاعر انسانا يحس ويبكي ويتألم ، ولكنه يرفض السقوط ، يخاف الموت ، وان لم يخفه فهو لا يحب الحياة ، ولكنه يرفض ان يعيش ميتا دون هدف ، انا مع الادب المأساوي يصور تخلفنا ، ويصور مأساتنا ، ويصور اخطاءنا ولكنه في ذات الوقت يظل متطلعا في القصيدة، تجربة « يسينين » انه لم يفهم على هذا الاساس ، ودفعه صدقه الى الانتحار يوم ان توهم بأن الثورة قد استغنت عنه . ان الشاعر الثوري يخاطب كل اجيال الثورة وهذه المخاطبة يجب ان يعززها الصدق الذي يسمح لك بنقدها كما يسمح لك بتأييدها مادام هو جزء من فعاليته وليس في القطب المضاد لها . ان نقد الثورة هو خلقها الدائم من جديد لا تهديمها مطلقا وبهذا المعنى ابحث عن الشاعر الثوري ، ولكني في ذات الوقت أرفض اليأس المطلق وبنفس الشدة التي ارفض فيها التفاؤل المطلق ، الثورة في القصيدة الثورية هي بحث مستمر عن الانسان الثائر بأجل معانيه ، الثورة في القصيدة الثورية هي قدم في الواقع وقدم في المستقبل ولذلك تحمل الفرح والحزن في آن معا .

المقاومون الذين يموتون هنا في عالمنا وهناك في فيتنام أتألم لهم وأبكيهم كامراة ، **وفي ذات الوقت أفرح .** بموتهم لأنهم الطريق في بناء الهدف .

ـ كيف يكون الادب اشتراكيا ؟

ـ ان مقومات الادب الاشتراكي هي بلا شك ايجاد الاديب الاشتراكي . وهذا الاديب لايمكن ان يوجد مالم يتحسس الاشتراكية كتطلع ذهني يرسم ابعادها ويرتاد آفاقها . فاذا ما وجدنا هذا التطلع قائما في الاديب الاشتراكي أخذ هذا الادب قيمته منه دون تحديد ، وانا اعتقد جازما وضمن هذا التطلع الذي اشدد عليه ان كل فن عظيم هو فن واقعي كما يقول لوكاش ، والمهم في هذا الفن الواقعي هو قيام الشاعر في الوعي الذي يؤكده في التطلع ، ومن هنا تقوم الثقافة الاشتراكية أساسا من مفاهيم هذا التطلع والا بقي الفنان ضائعا ضمن رردود فعله الشخصية كما وجدنا ذلك في غير واحد من شعرائنا القدامى كالرصافي والمتنبي ، اي ان تجربتهم الاجتماعية لم تكن لتاخذ بعدها الواضح من الهدف الذي يرتبط فيه كوعي اجتماعي وسياسي . ولابد في هذه الحالة من ان يعي الاشتراكي بشكل دقيق وضع هذا العالم الذي يسعى الى تشييده لأن في الادب الاشتراكي يصير الاديب نموذجا قائما على ثلاثة اسس هي كونه أديبا وقائدا وربما بطلا في بعض النماذج الرائعة كناظم حكمت ، وكونك قائدا يعني انك تدرك مهمتك في خلق الاشتراكية .

ان ضحالة الفكر الاشتراكي عند الكثيرين من ادبائنا ادى بهم الى التأرجح ما بين الاطر السياسية المختلفة حتى لتعجب احيانا كيف انتقل الاديب من الأطار الى ذاك :

ـ في ادبنا العربي ، هل هناك ملامح اشتراكية : وفي أي النتاجات تتمثل ؟

ـ الاشتراكية في نظري حس حياتي لازم الانسان منذ نشوئه ثم اخذ شكله في الفترة الاخيرة ، وبعد الصراع الذي وقع ما بين البرجوازية والاقطاعية ثم تبلور عبر نشوء الدول الاشتراكية كنقيض للمفهوم الراسمالي ، وانا عندما اقول ان الاشتراكية حس حياتي اعني ان هذا الحس تعامل مع تجارب الادباء منذ القدم ولكنه حس غير واضح المعالم الذهنية فالمسيح القائل بما معناه ان دخول جمل من خرم أبرة لأيسر من دخول غني الى ملكوت الله هو موقف يحمل ملامح اشتراكية ، والدين الأسلامي يحمل ملامح مماثلة ، وعند ابي ذر الغفاري وحتى الحلاج والمتنبي نجد الأحساس الذي يقوم على هاجس من وعي الناس بضرورة تغيير واقعهم الى ما يؤمم الخير على الناس . هذه كلها ملامح اشتراكية ولكنها على سبيل الدقة لا تسمح لي بالتعميم على انها ادب اشتراكي ، لعدم وجود التطلع الاشتراكي اساسا فيها . انها احساس بالظلم ، احساس بالفارق المهين بين انسان وآخر ، وجهد في التخلص من هذا الظلم ، اما الادب الاشتراكي فهو واقع في مجالين . الاول منهما هو ان يكون الاديب ملتزما بالاشتراكية وعاملا من اجلها ، والثاني هو انعكاس واقع اشتراكي . وانطلاقا من ذلك فان ثمة دولا عربية تنتقل اليوم الى مرحلة الاشتراكية وعبر هذا الانتقال كان لها فكر سياسي وادب سياسي وفن سياسي وكلها تسعى لان تنتحى الاشتراكية منحى جديدا في حياتهم ، وهؤلاء بلا شك يكتسبون هذه الصفة ولكن لا على اساس من النظام ولكن على اساس من وعيهم بالاشتراكية كمفهوم لنمطية معينة في الحياة ، واذا جاز لي أن اتهم غير واحد من ادبائنا بعدم تكامل وعيهم جاز لي ان اقول ان هذا الادب وقع اما في التزييف تمشيا مع الهدف الجديد الذي يطرحه النظام الذي يعيش ضمنه ، واما معايشة حسية لتطورات هذا النظام تحمل صدقه وحرارته وتكتفي بذلك مضمونا لا يطرحه بعدا في التطلع .

كان بودي ان اتجنب التسمية لأنها قد تكون غير دقيقة خاصة في حديث مباشر ليس لي فيه أن اعود الى مراجعات تؤكد الدقة ولكن مادام السؤال يفرض علي ان احدد ذلك وطبعا الأجابة لا تعني القبول بمستوى هذا الشاعر او ذاك القصاص وقد يكون مثلا سيئا للاشتراكية ولكنك تظل تحس بانه ينطلق من منطقية معينة ، ان تجارب محمود درويش وعبدالوهاب البياتي ومحمود امين العالم ويوسف الصايغ وحميد سعيد وآخرين على مستوى آخر كالجواهري وبحر العلوم وغيرهما كثر تحمل هذا الوعي الاشتراكي ضمن تفاوت ثقافي بين واحد وآخر هو نتيجة سعة هذه الثقافة وتعاطف الاديب معها من ناحية ومدى تماسه بالواقع الذي يعايشه من ناحية ثانية ، فقد يكون لأحدهما وعي بخلق العمل الفني ذي الطابع الاشتراكي ضمن مفهوم جاهز دون تحسس فعلي فعلي وآخر يمس الواقع وحياته ويعاني منه ويعبر عنه .

شهريات الأقـــلام

اعداد وترجمة الدكتور ضياء نافع ونضال المهداوي

انكلتــرا

١ ـ « ميلاد هرقل » مسرحية لشكسبير

ان هذا العنوان يخص مسرحية لكاتب مجهول في العصر الاليزابيثي وهذه المسرحية توجد على شكل مخطوطات محفوظة في المتحف البريطاني في لندن . ان المخطوط الذي يمثل النسخة المنقحة لكوميديا الكاتب الروماني القديم بلافت آمفيتريون نشر مرتين فقط في مطبعة أكاديمية خاصة ، ولحد الان يعتقد بانها كتبت من قبل معاصر مجهول لشكسبير . الا ان المنقب الفني الالماني الغربي ديتير شامب من دوسيلدورف توصل الى استنتاج مهم بعد ان اعتمد دراسة دقيقة للغة المخطوط واملائه وخطه ثم ميزات اسلوبه ، وهذا الاستنتاج يقول ان مسرحية (ميلاد هرقل) هي مسرحية كتبها شكسبير في اول عهده بالكتابة واستنتاج شامب هذا اثار اهتمام الشكسبيريين الغربيين على الاطلاق . وقد شرح شامب لمراسل صحيفة (الجريدة الادبية) الروسية كيفية استنتاجه هذا فقال :

ان مسرحيات العصر الاليزابيثي تثيرني باستمرار ، لقد قمت بترجمة كثير من مسرحيات الكتاب الذين عاصروا شكسبير الى اللغة الالمانية . ولكن ما اجتذب انتباهي هي تلك النتاجات المهملة التوقيع في ذلك العصر . قبل سنوات عديدة قمت بوضع مناهج خاصة للمقارنة بين الميزات الاسلوبية والشكل اللغوي لهذه النتاجات وساعدني في هذا ما حصلت عليه من ثقافة رياضية علمية اذ ساعدتني في اللجوء الى استعمال الاسلوب التركيبي . لقد كان اختلاس المخطوطات والمطبوعات غير الموقعة في ذلك العصر امرا طبيعيا ، فتوصلت بالتدريج الى احتمال وجود بعض من ابداعات شكسبير الذي لم يشتهر بعد . ان اول قراءة لي لمسرحية (ميلاد هرقل) كانت في عام ١٩١١ للمنسوخة الانكليزية النادرة وهذه منقحة من قبل المسرحي بلافت وتدور حوادثها عن مغامرات غرامية ليوبيتر وحبه لابنة الارض ـ الكمين ـ لقد لاحظت ان احدى شخصيات المسرحية يسمى (دروميو) ان مثل هذا الاسم لم يصادف ان يوجد عند اي كاتب في ذلك العصر ولكنه معروف جيدا في مسرحية شكسبير (كوميديا الاخطاء) ان تحليل التراكيب اللغوية وطبائع الاسلوب شجعتني على تعزيز ايماني بانها مسرحية شكسبيرية الا ان مقارنة خطها مع خط المسرحيات الشكسبيرية الموجودة في المتحف البريطاني قد جزم فعلا بكونها مسرحية كتبت بقلم الكاتب المسرحي الكبير شكسبير .

٢ ـ « الحرب والسلم » على شاشة التلفزيون

انتقلت رواية ليف تولستوي الشهيرة « الحرب والسلم » الى شاشة التلفزيون ، بعد ان عرضت على خشبة المسارح وعلى شاشة السينما ... فخلال ثلاث سنوات من العمل ، اعد جاك بولمان تلك الرواية بشكل مسلسلات تلفزيونية ، وقد عرض « البرنامج الثاني » في محطة بي . بي . سي . الحلقة الاولى .

شارك في هذا الفلم التلفزيوني اكثر من (٢٠٠) فنان ، وصور ـ بالاساس ـ في يوغسلافيا ، ويتكون الفلم من (٢٠) حلقة ، وقد اعدت ادارة التلفزيون الانكليزي مقدمة توضيحية له ، وكذلك اصدرت « دليلا » خاصا للمشاهدين ، يحتوي على اسماء كل المشاركين والادوار التي يؤدونها ، ويشرح « الدليل » ايضا الاحداث الرئيسية في رواية تولستوي .

هذا وقد استقبلت الصحافة المحلية هذه الحلقات التلفزيونية بشكل متحفظ ، مشيرة الى ان واضعي الفلم انفسهم لا يشعرون بثقة كبيرة نحو عملهم ، بعد ان انتجت السينما السوفيتية والامريكية روايات تولستوي ، ومن ضمنها رواية الحرب والسلم ...

« ليلة قبيل الاحتلال »

اشارت الصحف الفرنسية الى النجاح الذي احرزه الكتاب الجديد لجان لافيت ، وهو كاتب شيوعي شهير واحد افراد المقاومة النشطين ومناضل من اجل السلم . والكتاب بعنوان « ليلة قبيل الاحتلال » ، انها مرة اخرى يلجأ فيها الكاتب الى موضوعه المزمن الذي هو الحرب مع المحتلين الهتلريين في الحرب العالمية الثانية واستنادا الى الاستفتاء الذي اجرته جريدة (ليتر فرانسيز) فقد تبين ان هذا الكتاب يتمتع بالاولوية من ناحية الطلب . كتب معقب مجلة (فرانس نوئيل) يقول : (انه واحد من الكتب الجذابة والمثيرة التي تخص المقاومة) . تدور احداث الرواية عن مساعدة قام بها الشيوعيون لمارسيل كاشين وزوجته في سبيل هروبهما من قرية صغيرة حيث كانا مبعدين من قبل السلطان ـ ثم افرج عنهما تحت تأثير الضغط والاحتجاج الشديدين من الاوساط الاجتماعية .

ان الخبرة الشخصية للمناضل المعادي للفاشية والتفهم التام للموضوع ثم اللقاءات الفريدة مع وجود المشارك الفعلي في هذه العملية الجريئة ثم موهبة الكاتب ساعدت جان لافيت على خلق صفحة جديدة في تاريخ المقاومة الفرنسية في التحدث عن الناس المتواضعين السموحين الابطال .

فرنســا

٢ ـ بمناسبة ..١ عام على ميلاد شارل بيكي

في كانون الثاني عام ١٩٧٣ تمر الذكرى المئوية لميلاد الناشر والشاعر الفرنسي الكبير شارل بيكي . لقد كتب في مجلته التي كان يصدرها في اول القرن عديد من الادباء التقدميين في فرنسا والذين يحملون اراء تدعو الى التطور الاجتماعي وهذه المجلة نشرت اول رواية لرومان رولان عام ١٩١٤ بعنوان (جان كريستوف) واسم المجلة كان (دفاتر اسبوعين) . ان شارل بيكي التحق بالجبهة وقتل اثناء احدى المعارك في اول عهد الحرب العالمية الثانية . ان الاثار الادبية لهذا الكاتب تتميز باكتساء النزعة الديمقراطية الملتهبة واعلان التمرد ضد البورجوازية الا انه يتناقض مع الانشاءات الدينية والقومية المتواجدة احيانا فيها وهذا يثير اراء النقاد ويقدم لهم الحجج والمبررات لاشعال نار النقاشات المحتدمة فيما بينهم ولهذا فان كل الاهتمام يتركز على بيكي في فرنسا .

لقد صدر كتاب ذو جزءين عن حياة شارل بيكي ومؤلف الكتاب هو رومان رولان الذي اصدره مع الناشر البين ميشيل بواسطة دار النشر (حلقة محبي الكتب) وفي (ليتر فرانسز) ظهرت مقالات لاثنين من معقبي هذه الدار تسلط الاضواء على العلاقة التبادلة بين رولان وبيكي فتقول : لقد كانا اخوين لسنوات عديدة رغم وجود ما يفرقهما . ان يو . جوين يؤكد ان سيرة حياة بيكي كانت تمثل بالنسبة للشيخ رولان وثيقة للحرب ضد الفاشية وهو يقول : لقد كانت هذه الاعمال مستوجبة بالضرورة لكي تقطع الطريق على الرجعية في ان تضم مخلفات بيكي قهرا .

اليـابـان

من الشـعراء اليابانيين المعاصرين

خيروسي سيهكينيه و روميكوكورا ينتميان الى جيل الشـعراء الـذين يكتبون كلمات جديدة في ادب اليابان ما بعد الحرب العالمية ، الا ان تاريخ حياتهما لا يتشابه ، كذلك الاتجاه الادبي المميز لانتاجهما . يعتبر سيهكينيه ثائرا لا يسالم افتتح المجلات الادبية من ورشـات عمالية متسلحا بموهبة فطرية . اما كورا فهي شاعرية ورقيقة جدا يثيرها طيران الندف الثلجية ، وتسحرها موسيقى الجاز ، ولكـن ما يربط هذين الشـاعرين اللذين عاشـا وبـلات الحـرب ويعيشـان في المجتمـع الرأسـمالي المعاصر هـو حب الديمقراطية وحب الوطـن الذي تشرق الشمس فيـه ابــدا ، ثم الاهتمام بقضاياه . ان خيروسي سيهكينيه يبلغ الخمسين من العمـر لكن اشعاره مليئة بالحيوية وبقوة تجيش في المدن اليابانية كذلـك مقالاته عن الفن واهاجيه السـياسية . بدأ سيهكينيه الشعر منذ فترة شبابه بعد ان امتهن اعمالا مختلفة وعاش في عدة مدن ثم اشتغل في معامل كثيرة وساهم في اضرابات و.. تعلم الكتابة. وعائلة سيهكينيه فقيـرة لذلك اعتمد على نفسه في كسب قوته ، لم يستطع سيهكينيه ان يكمل سوى الدراسة الابتدائية اذ ان النقود لم تكفه لغير ذلك ، ثم اشتغل لحد الحرب العالمية في مصانع الفلز ثم اصبح مراسلا لجريدة محلية غير معروفة اما بعد الحرب فقد ساهم في دوائر مطبعية فرعية للنقابات مهتما بقضايا الحركة العمالية . وبسرعة مدهشة برز اسمه على صفحـات المجلات الرئيسية اذ ان مقالاته كانت تخص ميادين حياتية مختلفة كالفن والثقافة والسياسة وبنفس الوقت كان ينشر اول انتاجاته من الشعر وفي ملحمته (ايجاد الانسان مكانه في الحياة) يتوجه الشاعر الـى المعاصرين فيقول : انني اريد من اولئك الذين زامنوا الحرب ان يعرفوا مكانهم على الارض بشكل احسن واكثر وضوحا وان يتبنـوا مسؤوليتهم امام الناس ، يجب عليهم النضال من اجل معتقداتهم وعليهم مساعدة الاخرين في التمييز بين الخير والشر وبين ما هو رائع وما هو ممســوخ .

في عام ١٩٥٨ ظهر اول مؤلف شعري له بعنوان (المعامل المتعبة في يافتا) يلقي فيه الشاعر الضوء على التباين الاجتماعي في اليابـان الصناعية ، لقد اجتذب اسلوبه الشعري الخاص انتباه القراء ، وحتى النقاد البورجوازيون اعترفوا بصرامة : (بالرغم من قلة وجود من ادرك الفن الرفيع بين الشعراء (اليساريين) الا ان سيهكينيه استطاع بلا منازع ان يصبح من النخبة الممتازة) . وبعد ثلاث سنوات صدر مؤلف جديد له هو (اضرم النار في معبد تودايدزي) وفي هذا المؤلف تبين نضـوج الخبرة لدى الشاعر الذي يعلن الحرب على النظام الكائن في العالم .

اما ديوانه (مجموعة اشعار خيروسي سيهكينيه) فقد جلب لـه الشهرة الكبيرة التي ابتدأ طريقها عام ١٩٥٨ ، اشعار هذا الديوان بمثابة مجموعة اعمال سيهكينيه وتعتبر من ضمن (نخبة احسن النتاجات للشعر الياباني التجريدي المعاصر) وسيصدر سيهكينيه في العام المقبل ديوانا اخر بعنوان (سي ندبزوكو) وهو حديث عن الحياة في طوكيو .

ومع ان سيهكينيه اثبت جدارته في مهنته الشعرية الا انه لم يترك واجبه الكفاحي انه يعلن بصراحة عن الاتجاه الاجتماعي الذي يميـز شعره ويبقى خيروسي دائما وابدا امينا على شعار : لا تنس ! ـ حتى ـ ـ لو اصابك العمى في المعركة ـ بانك لا تزال انسانا وحتى ولو اصبحت شظية بانك مخلوق من حديد !

ان في الشعر الياباني المعاصر اسماء شعراء كثيرين غير معروفـة لحد الان في العالم ، ولكن هذه المقولة لا تنطبق على اسم روميكوكورا التي ظهرت اشعارها بلغات مختلفة في انحاء العالم .

وكورا هذه لا ترتدي الـ (كيمونو) ولا تكتب الاشعار على الطريقة الفنية اليابانية التقليدية اذ ان اسلوبها يتميز بالوزن المحكم وتلجـأ احيانا الى خلع القافية . في اشعار هذه المرأة الظريفة الحاصلة على التعليم العالي في اوربا توجد روح اليابان المغناة في الاساطير والحكايات . كما تلمس روح علاقة الدم مع الثقافة المتوارثة للبلد منذ اجيال عديدة. وفي اليابان يقدر الفن باسلوب جيد فقد منحت كورا عام ١٩٦٣ الجائزة العليا للشعراء ـ جائزة

ولدت روميكو كورا عام ١٩٣٢ في طوكيو عاصرت طفولتها الحرب التي انعكست اثارها في احدى مسلسلاتها الشعرية ، بعد الحرب مرت بالشاعرة فترة التنقيب ، والامال ثم الخيبة فتقول كورا : لقـد انتهت الحرب ، وها انا اسير في شوارع طوكيو المحروقة المخربة هائمة، لقد جاهدت في ادراك حقيقة ما يجري من تغييرات في العالم الذي عاش المأساة لقد كنت احيا من اجل امل واحد وحلم واحد هو ان يتحول وجود البشر للافضل ، الا ان الزمن مضى والحياة باقية كالسابق صعبة ومليئة بالاحزان ، لقد اردت ان اساعد الناس بواسطة اشعاري وذلك في اظهار جمال الطبيعة لهم .

لقد تأتى لكورا مساعدة الناس في التنقيب عن ما هو رائع وفي التخفيف من ثقل الحياة وويلاتها بواسطة ابداعها الشعري .

شاركت كورا في سنوات ما بعد الحرب في المنتدى الادبي (كيبو) وتعاونت مع متحف طوكيو للفن الحديث ثم سافرت الى باريس لمدة سنة واحدة قضتها كطالبة غير نظامية في قسم الاداب في جامعة السوربون. لقـد ساعد كورا هذا التعارف القريب مع الشعر الغربي في ايجاد وسائل تعبيرية جديدة وفي العثور على اصوات والوان غير مرئيـة مسبقا . تقول كورا : « لقد اجتذبتني اشعار لوركا المليئة بالقـوة والعنف ، اذا ما قرأ الانسان هذه الاشعار احس بان الدم يغلي في عروقه». ثم تتعرف كورا بعد ذلك على اشعار الكتاب الفرنسيين ارتور رامبو ـ فرانسيز بونناج والن روب ـ كريه .

ان اول ديوان لكورا هو ـ الصبي والحمامة ـ ظهر عام ١٩٥٨ واعترف حالا بعد صدوره بخبرتها الشعرية ، ثم ظهر ديوانها الاخـر (الفضاء) الذي يحتوي على مقالاتها وملحمتها والمسمى بـ (كلمات الاشياء) موضوعا للمناقشة والحديث في اوساط الادباء والفنانيين في اليابان وفي عام ١٩٧٠ القت كورا بعضا من اشعارها في ديـوان (على ارض غير مرئية) في مؤتمر الكتاب العالميين في دلهي ـ ان اليابان المعاصرة تفيض في اشعار كورا فهي تقول :

منذ الطفولة اعتدت التأمل والتفكير والصمت احيانا ، كنـت اغلق عيني وافكر بموجات المحيط السوداء ، وبالناس السمر في حقول الارز . هكذا يولد الشعر وهكذا تولد الحياة .

ايطـاليـا

جـائزة ديمقراطيـة

ان جائزة (بوتساليه) الملقبة بجائزة الاديب لويجي روسو التي تمنح للعمال والطلاب في مدينة امبولي هي واحدة من الجوائز الايطالية الادبية العديدة وهي بلا شك اكثر الجوائز ديمقراطية لانها كانت تمنح في الاعياد الشعبية وتعطى عادة على شكل نبيذ او جبن اي فاكهة او خضراوات او ما تنتجه الدواجن من اشياء اخرى ، هذا ما خطط قبل ٢٥ عاما اما الان فانها تمنح للكتاب الشباب على انتاجهم الاول . تكونت هيئة تحكيم خاصة لهذا الغرض ، وهذه الجائزة ما زالت محتفظـة بميزتها الديمقراطية ثم ازدادت شهرتها وستمنح هذه الجائزة لاحسن كتاب صدر في هذا العام اما لجنة التحكيم فستتكون من ادباء وعمال وطلاب ، اما نظام تسليم الجائزة او طريقة منحها اي فحواها فلم يحدد بعد ، كل ما هو معروف اسماء النتاجات التي قدمت فقط .

كوبا

مايكوفسكي على المسرح الهافاني

على خشبة المسرح الكوبي (اوبيرت دي بلانك) عرضت مسرحية بعنوان (كلمتك ، ايها الرفيق ماوزر) وهي من كلمات الشاعر السوفيتي فلاديمير مايكوفسكي الذي تلقى اشعاره صدى عميقا في اوساط الشعب الكوبي . لقد اثارت المسرحية حماس الجماهير وظهرت مقالات جذابة في الصحف عنها . ان ممثلي المسرحية يتوجهون نحو المشاهدين ويلتقون مع احاسيسهم وافكارهم بطريقة غير مباشرة، فتبدو امامهم الحياة والتاريخ اللذان يكون فيهما الانسان هو العنصر الاساس والشخصية الرئيسة التي تقود الحرب الازلية ضد الظلم الاجتماعي والاضطهاد . ان هذا المسرح قد فتح للمشاهد نافذة في عالم الاحاسيس والرغبات العظيمة .

ان لكل مشهد ولكل كلمة في المسرحية معناها ورنينها الخاص، فيخيل للمشاهد انه امام واقع حقيقي لذلك الزمن الذي سقطت فيه القيصرية الروسية واقام العامل الروسي مجتمعا جديدا (تلك الجنة الارضية) التي كان يحلم بها . فيبرز الانسان المؤمن بمستقبله ، والذي قضى على الماضي المخزي . ان كل لحظة تاريخية ، كل نداء حربي ، كل ابتسامة تولد من ادراك الانسان بانه يعمل من اجل نفسه . كل هذه المشاهد تشحن النفس بانفعالات عظيمة ثم ينشد بعد انتهاء المسرحية النشيد الاممي ويختم العرض الذي استمر حوالي ساعة بتصفيق حاد استمر عشر دقائق وانتهى بتنصيب شجرة زيتون رمزية على المسرح .

فيتنام

الرسم على الحرير

احتفلت الاوساط الفنية في جمهورية فيتنام الديمقراطية بعيد الميلاد الثمانيني للفنان العظيم نغوين فان تيان ، الذي كرس حياته للرسم على الحرير ، والذي حاز على شهرة واسعة في فيتنام وفي الخارج ايضا .

ويمتاز فن تيان عن الرسم التقليدي لهذه الصناعة الشعبية في تأكيده دائما على الانسان والشخصيات الانسانية ، بينما تجد المناظر الطبيعية هي الطاغية ـ بالاساس ـ على تلك الرسومات الفلكلورية .

نيجيريا

موت الفريد هاتجينسون

توفي في نيجيريا عن عمر يناهز الثامنة والاربعين الكاتب الافريقي الجنوبي المعروف الفريد هاتجنيسون وقد عاش هذا الكاتب في نيجيريا كلاجيء سياسي يعمل في وزارة التعليم النيجرية .

وولد الفريد هاتجينسون عام ١٩٢٤ في محافظة ترانسفال ثم انهى كلية (فورت هير) واشتغل بالتدريس في افريقيا الجنوبية وفي سنوات الخمسين اشترك بشكل فعال في جمعيات مقاطعة القوانين العنصرية وكان محكوما عليه بالسجن . ثم منعت السلطات حقه في ممارسة التعليم . وفي عام ١٩٥٦ القي القبض عليه مرة اخرى وكان واحدا من المتهمين بالاشتراك في تدبير انقلاب ضد الحكومة ، في عام ١٩٦٠ بعد اطلاق النار على المتظاهرين المسالمين في شاربيفل ساء الوضع جدا في افريقيا الجنوبية مما اضطره الى الهجرة الى نيجيريا . لقد جلبت له اعماله الادبية الشهرة ، وقد طبعت انتاجاته في دور عديدة للنشر في افريقيا نتاجات مثل (تيار القتال) ـ (عمر جديد) وهذه منعت من قبل السلطات واكثر كتبه شهرة هو (الطريق الى غانا) الذي نشر في كثير من بلدان العالم .

[ان موت الفريد هاتجينسون خسارة لا تعوض في عالمنا الادبي ، ان ذكرى هذا الانسان الرائع ستبقى ابدا في قلوب اصدقائه] . هذا ما قاله الثائر الافريقي الجنوبي الحائز على جائزة لوتس : الكسي لاكوم .

السويد

جائزة ادبية لبيرتل كارلستون

اقتحم كاتب بروليتاري موهوب جديد اسمه بيرتل كارلستون العالم الادبي في السويد ، فقد اصدرت دارا النشر (كيولوند وستوكهولم) رواية بعنوان (ابن عامل مسبك) وذلك اثر مسابقة اقيمت من قبل الدارين المذكورتين حاز فيها الكاتب على الجائزة لقد ثمن النقاد التقدميون في السويد هذه الرواية تثمينا عاليا وفي رواية (ابن عامل مسبك) يصف بيرتل سنوات طفولته وشبابه التي قضاها في شمال السويد ، ان احداث الرواية تشير الى خلفية التناقضات الاجتماعية والى الاحداث العالمية المأساوية في سنوات الثلاثينات والاربعينات (البطالة ـ نمو الفاشية ـ والحرب) .

وتحتل شخصيتا والدي الطفل ـ بيرتل ـ الصدارة في هذه الرواية ، امه العاملة الزراعية السابقة التي تجد سعادتها في ادارة شؤونها المنزلية وفي الراحة العائلية ثم ابوه ـ عامل المسبك ـ الذي لا يشكو مصيره اذ ان هناك كثيرين غيره في حالة اكثر تعاسة الا انه يشعر حدسيا بانه يعيش في مجتمع غير عادل حيث يخضع الانتاج فيه الى طموحات جشعة لحفنة من اصحاب رؤوس الاموال .. وبغض النظر عن هذه الميزة الحزينة فانه من الممكن تسمية بيرتل بالمتفائل المشرق بالاضافة الى ان طفولته لم تكن تخلو من افراح ، انه يرى ويفهم الكثير ، ثم ينمو صحيا وينضج فيصبح مدرسا ملتزما في صفوف الشيوعيين . انه من الممكن الاتفاق ورأي الكاتب السويدي الشهير بيير وولف اينكفيست الذي قال في مقالته لجريدة (اكسبريس) : في السنوات العديدة الاخيرة لم يستطع اي كاتب شاب ان يقدم مثل هذه الرواية الجيدة .

المانيا الغربية

رواية وثائقية

اصدر الكاتب الالماني ديتير فيليرسخوف رواية وثائقية بعنوان « الجميع مدعوون » ، واعتمد الكاتب وقائع حدثت فعلا في المانيا الغربية باواسط الستينات ، عندما دعت السلطة هناك جميع السكان للاشتراك في « اصطياد » المدعو برونو فابيير ، الذي كانت تحوم حوله الشكوك في قضية سرقة ثم محاولة قتل . وقد استمرت عملية « الاصطياد » هذه عدة اشهر ، تابعتها الصحافة البرجوازية بشكل مثير ومخطط ايضا .

ونشرت المجلة الاسبوعية « تسايت » مقالا حول هذه الرواية ، اشارت فيه الى ان اختيار الموضوع لم يكن عفويا بالنسبة للكاتب ، ففي روايته التي سبقت هذا النتاج ، والتي صدرت بعنوان « حدود الظل » كان الكاتب يتحدث عن ذلك الانسان السيء الحظ ، الذي لم يجد لنفسه مكانا في المجتمع ، وكيف ان هذا الوضع يؤدي به الى الانحدار اجتماعيا ونفسيا . اما في الرواية الجديدة فان الكاتب يضع

امامه مهمة اخرى ، الا انها مرتبطة بعلاقة الانسان بالمجتمع . والمهمة هذه تكمن في كيفية تصرف المجتمع نحو ذلك الانسان الذي حطمه المجتمع نفسه ، مصورا بنفس الوقت : ما الذي يعنيه – بالنسبة لهذا الانسان – ان يكون خارج نطاق المجتمع .

اما بالنسبة للشيء الجديد الذي يميز هذه الرواية عن النتاجات الادبية الاخرى ، فهو التوجه نحو الوثائق ، ودراسة الموضوع من كل جوانبه . لقد زار الكاتب السجن والتقى هناك بفابيير ، وتحدث مع المحامين والشرطة الذين قادوا عملية البحث وساهموا فيها ، ودرس محاضر الجلسات والتقارير الاخرى الخاصة بالمحاكمة ، وزار المناطق التي حدثت فيها كل تلك الاحداث ، وذهب الى الغابات والمستنقعات التي اختفى فيها فابيير . ونتيجة لكل هذا ، استطاع الكاتب ان يرسم لوحة عميقة ومؤثرة ووثائقية بنفس الوقت لهذه « الحرب » بين مجموعة كبيرة من الناس من جهة وبين شخص واحد من جهة اخرى . وقد صور الكاتب – عبر هذه الحقائق والوثائق – الروح التي كانت سائدة عند كل المشتركين في حملة «الاصطياد» هذه ، الروح الخالية من اي احساس بالعطف او الاهتمام بذلك الفرد الذي يبحثون عنه ، وكيف انهم كانوا يرون فيه انسانا يعرقل مجتمعهم لا غير ، عنصرا يجب التخلص منه ... وقد جاء تصوير الكاتب هذا بمهارة فنية رائعة ، اذ انه لم يعلق ابدا على الاحداث ، وانما ترك الوثائق تتكلم ، واستطاع بشكل ناجح ان يعكس اخلاقيات هذا المجتمع ...

الولايات المتحدة

عود الى نيرون

بعد صمت دام خمس سنوات ، اصدر الكاتب الامريكي جون هيرسي روايته الجديدة « المؤامرة » .

تجري احداث الرواية في الامبراطورية الرومانية ايام حكم الطاغية نيرون . لقد كان هذا العصر – كما هو معلوم – فترة انتقال من الجمهورية الارستقراطية الى امبراطورية ذات حكم دكتاتوري مطلق ، عندما يأخذ الامبراطور السلطة بيده ، ويبدأ بمراقبة ومتابعة نشاط المعارضة والقضاء عليها . ويتحدث الكاتب في روايته عن تلك القوانين التي سنها وشرعها الامبراطور وحاشيته حول « اهانة الامبراطور » ، وكيف كان نيرون يرمي بالذين يشك في اخلاصهم من حائط الكابيتول . لقد قضى الامبراطور على حقوق الطبقة الارستقراطية ، ومن ضمنهم الكتاب ، الذين كانوا يشكلون المعارضة الفعلية للامبراطور ، ويبين جون هيرسي في روايته ، كيف كان الكتاب يدعون النضال من اجل الحريات وكيف انهم – في الواقع – كانوا يناضلون من اجل مصالح الارستقراطية لا غير ....

وتتحدث الرواية عن الامبراطور نيرون ، وكيف انه كان يعطف في بداية حكمه على الكتاب ، ولكنه يتحول عنهم بالتدريج ، بعد ان يقع تحت تأثير اسباب سياسية وشخصية ... وهكذا يصبح نيرون عدوا لدودا لاكثر الكتاب عبقرية في ذلك الزمان وهم : سينيكي ، بيترونيا ولوكان . ويركز الكاتب على شخصية تيغيلين ، الذي كان يدعو الى تجريد الكتاب من اي مسؤولية امام المجتمع ، باعتبار ان المسؤولية من صلاحيات السلطة فقط .

والعقدة الرئيسية في هذه الرواية التاريخية تكمن في التصادم الذي يحدث بين المصالح السياسية لتيغيلين من جهة وسينيكي من جهة اخرى . ويقف الشاعر لوكان على حده من صراع المصالح هذا ، ويقرر بان من واجبه النضال ضد هذا الفساد في الجهاز الاداري للدولة ، ويقتنع بضرورة القيام بمؤامرة ضدهم . وهكذا تبدأ المراسلات بين المتآمرين ، وتشغل هذه المراسلات بين عباقرة الاسلوب الادبي حيزا كبيرا ومهما في الرواية ، وتقابلها مراسلات بين تيغيلين رئيس البوليس . وتنتهي الرواية باكتشاف المؤامرة وقتل كل المشتركين فيها .

وقد استقبلت الصحافة هذه الرواية بحماس كبير ، واسمتها « رواية ساطعة وغير اعتيادية » مشيرة الى ان القارىء ينشد اليها اثناء القراءة ، وتكلمت الصحافة كذلك عن القيمة الفنية لهذا العمل الادبي الضخم . ومن جانب اخر ، ابدت الصحافة تشككها في صحة تلك الوقائع التاريخية التي تحدث عنها الكاتب ، مؤكدة بان عواطفه لم تكن واضحة في بعض المواقف . اما « تايمس ليتراري سابليمينت » الاسبوعية ، والتي تصدر في انكلترا ، فقد اشارت الى ان جون هيرسي قد لمح الى التشابه الموجود بين روما ايام حكم نيرون وبين الوضع الحالي في الغرب الا انه مع ذلك لم يطرح بشكل واضح تماما تلك المشكلة التي يعانيها الغرب الان وهي : مسؤولية الكاتب في الغرب امام هذا الوضع السياسي المتوتر . وبينت المجلة الانكليزية بان تلك النقاشات الادبية الساطعة والافكار الاجتماعية التي كانت سائدة في الامبراطورية الرومانية ، والتي وصفها الكاتب بشكل فني مدهش قد حجبت مسألة مهمة امام القارىء وهي : موقف جون هيرسي نفسه من هذه القضية الملحة ؟

٢ – كتاب جديد لجويس كيرول اوتس

نشرت (بوك ورلد) مقالة عن المؤلف الجديد لجويس كيرول اوتس الذي صدر بعنوان (اعراس وخيانات) . في هذه المقالة يعترض الكاتب على الكليشيهات النقدية التي استعملت ضد الكاتبة ، لقد الفت اوتس ٢٤ كتابا . الكتاب الاخير يحتوي على ٢٤ قصة تظهر اصالة اوتس المشرقة ككاتبة . انه كتاب متنوع الاسلوب يعرض خصائص الشباب الامريكي المعاصر وعلى الاخص الشباب المنعزل المنزوع من الطوق .

٣ – كيف قضيت حياتي

تتابع المجلة الشهرية (اسكواير) نشر يوميات تينسي وليامز تحت عنوان (كيف قضيت حياتي) يتحدث الكاتب عن اوائل محاولاته الابداعية ، كيف كان يعاني من الجوع في بعض تلك الاوقات . كتب وليامز يقول : انني مؤمن ان المجتمع الذي يحتوي على صفوة فنية او على من يملك ملايين الدولارات كما نحسب نحن الاسعار ، كان يجب ان يهتم بمصير فنانيه الشباب الذين نضجوا بعد فترة واستطاعوا ان يؤثروا على التحولات الثقافية للامة التي تسيرها زمرة صغيرة تدفع ما بنته الى الهاوية .

يتحدث وليامز عن اولى مسرحياته (القاهرة – شنغهاي – بومباي) التي كتبها في عام ١٩٣٤ في بيت جدته وجده في ميمفيسيه . ثم عرضها في ذلك الوقت المسرح الصغير في المدينة وبعد خمس سنوات لجأ الكاتب الى البحث عن عمل ليعيل نفسه . ثم بعث الى (كروب تيتر) بمسرحية (البلوزات الامريكية) تسلم على اثرها برقيات تهنئة من مشاهير الناس ك (كاريلا كليرمان) و (ايرفيناشو) صرح بعدها يقول : ان هذا التأييد كان اهم خبر بالنسبة لي ان صيف ذلك العام كان اسعد صيف في حياتي) .

في عام ١٩٤٦ امتلك وليامز شهرة امريكية تنامت الى شهرة عالمية واسعة .

رسالة المانيا الديمقراطية

مرتضى حسين

تميز شهر شباط في المانيا الديمقراطية بفعاليات فنية واسعة ونشاط في الحقل الثقافي والادبي على نطاق ضخم ومن هذه الفعاليات الاحتفال بمرور ٧٥ سنة على ميلاد الشاعر الالماني العالمي والكاتب المسرحي الشهير بارتولت بريشت فقد احيت له المانيا الديمقراطية اسبوعا عامرا بذكراه الخالدة اذ عرضت مسرحيات له لم تعرض من قبل اضافة لمسرحياته التي تمثل في برلينر انسامبل الذي يحمل اسم مسرح بريشت في برلين . وقد اقيمت ندوات حللت بها اعماله وافكاره . وكرست الاذاعة والتلفزيون برامج خاصة للحديث عنه وتلاوة قسم من اشعاره كما صدرت كتب جـديدة تتناول البحث في حياته وافكاره . وقد ساهمت الدول الاشتراكية بدورها باقامة اسابيع للاحتفال به .

ولد بارتولت بريشت في ١٠ شباط ١٨٩٨ في مدينة اوغسبورج وتوفي في برلين في ١٤-٨-١٩٥٦ ويعتبر من عظماء كتاب الدراما الماركسيين في القرن العشرين ومن كبار الشعراء والقصصيين والنظريين والمخرجين المسرحيين . كان والده مدير مصنع وقد درس الطب وعلوم الطبيعة في ميونيخ . وكان جنديا في الحرب العالمية الاولى وفي ١٩١٨ كان عضوا في مجلس الجنود في مدينة اوغسبورج ثم واصل الدراسة متخصصا بالدراما والاخراج المسرحي في ميونيخ وقد فاز عام ١٩٢٢ بجائزة كلايست لمؤلفه « طبول في الليل » الذي عالج به حوادث ثورة نوفمبر الالمانية وفي ١٩٢٤ انتقل الى برلين وفي ١٩٢٨ انتمى الى مدرسة العمال الماركسية في برلين حيث درس الافكار الماركسية واول نجاح حالفه هو في تأليف مسرحية « اوبرا بثلاثة قروش » وفي ١٩٣٠ تعاون مع الموسيقار الالماني آيزلر باخراج اشعار سياسية ملحنة واخراج الفلم الواقعي « كوله فامبه » وفي ١٩٣٣ بتولي النازيين زمام الحكم هاجر بريشت الى الدانمارك عبر النمسا وسويسرا وفرنسا وساهم في مؤتمر الكتاب العالمي في باريس عام ١٩٣٥ وفي ١٩٣٦ ساهم بالتعاون مع الكاتبين الالمانيين فيلي بريديل وليون فويشتفانغر باصدار مجلة المهاجرين الادبية الصادرة في موسكو بعنوان « الكلمة » ثم سافر الى الولايات المتحدة الامريكية وعاد منها عام ١٩٤٧ الى اوربا فقطن اول الامر في سويسرا ثم اتخذ له جمهورية المانيا الديمقراطية مقرا دائما واسس فيها بالتعاون مع زوجته الممثلة



هيلينا فايغيل برلينر انسامبل المسرح المعروف باسمه . وفي ١٩٥١ منح الجائزة الوطنية لالمانيا الديقراطية ثم منح عام ١٩٥٤ جائزة لنين .

لقد بدأ بريشت بعد الحرب العالمية الاولى بنظم قصائد ضد الحرب مثل « اسطورة الجنود الموتى » التي يسخر فيها باسلوب شعبي من ماكينة الحرب الامبريالية . ومن مؤلفاته « بعل » عام ١٩٢٢ و « حياة ادورد الثاني ملك انجلترا » عام ١٩٢٤ و « في زحمة المدن » عام ١٩٢٧ و « نهوض وانحطاط مدينة ماها غوني » ١٩٢٩ و « الاستثناء والقاعدة » عام ١٩٣٠ وتحويل قصة الام لغوركي الى مسرحية درامية (عام ١٩٣٢) و « الام شجاعة واطفالها » ١٩٣٩ و « حياة غاليلاي » ١٩٣٨/١٩٣٩ والمسرحية ذات الفصل « بنادق السيدة



شاستوكوفيتش في سنة ١٩٣٠ عندما لحن اوبرا «الانف»

كرار » التي يعالج بها مع مسرحية « رؤوس مستديرة ورؤوس مدببة » نضال الشعب الاسباني ضد الفاشستية و « خوف وبؤس الرايخ الثالث » عام ١٩٣٨ وقطعة « ارتقاء اوتورو وي » (١٩٤١) وفي سنة ١٩٤٥ انهى مسرحيته « دائرة الطباشير القفقاسية » و « ايام الكوميونه » سنة ٩٤٩/٤٨ ومجموع ما نظم من الشعر ١٥٠٠ قطعة او قصيدة الى غير ذلك من المؤلفات . وقد تميز اسلوب بريشت بالتحليل الديالكتيكي للوقائع والتقريب لاثارة احساس المتفرج وباسهام المتفرج في التفكير بالحدث مع الممثل كما عرف بريشت بالاقتباس الواسع من افكار كتاب وشعراء قبله وصبها باسلوبه الخاص ورايه في ذلك احياء تلك الافكار لدى القراء او رواد المسرح من ذلك مثلا اقتباسه فكرة دائرة الطباشير القفقاسية من التوراة واقتباسه « اوبرا بثلاثة قروش » من اوبرا الشحاذين The Begger's Opera التي الفها الكاتب الانجليزي جون غاي John Gay عام ١٧٢١ .

ان لبرتولت بريشت قبرا بسيطا لا يختلف عن قبور بسطاء الناس وقد كتب عليه (هنا يرقد بيرتولت بريشت (١٨٩٨/٢/١٠ - ٩٥٦/٨/٤) وهذا القبر كائن في مقبرة قرب شارع فريدريش شتراسه وسط مدينة برلين بين قبور بارزة لمختلف الناس ومنهم اصحاب الثروة السابقين ولكن عظمة بريشت وشهرته خالدة في قلوب ملايين الناس الذين يقدرون جلائل الاعمال .

× ❋ ×

ومن فعاليات الفن والثقافة في برلين مهرجان الموسيقى السنوي وقد اقيم من قبل رابطة الملحنين الالمان في الفترة من ١٦ حتى ٢٥ شباط ١٩٧٣ ومما عرض فيه اوبرا «الانف» تلحين شوستاكوفيش لقصة «غوغول» و«كاترينا اسماعيلوفا » تلحين شوستاكوفيش لقصة الكاتب الروسي نيكولاي ليسكوف (١٨٣١ - ١٨٩٥) وسمفونية « الانسان الخلاق » لفريتس غايسلر ، نص غونتر دايكه واوبرا كارين ليفس ، لغونتر كوخان . واوبرا « الابريق المهشم » تلحين فريتش غايسلر لمسرحية هانيريش فون كلايست الى غير ذلك من حفلات الكونسرت والاغاني وبرامج الاطفال الموسيقية والتحضيرات الفنية الغنائية والموسيقية لمهرجان الشباب والطلاب العاشر الذي سيقام في صيف هذا العام في برلين .

وقد حضر هذا المهرجان الموسيقى ملحنون وعلماء موسيقيون من الدول الاشتراكية وعدة دول راسمالية . ففي حفلة العرض الاول لاوبرا « الانف » حضر الملحن العالمي السوفيتي ديمتري شوستاكوفيش في اوبرا الدولة في برلين وقد احييت الحفلة امامه وقوبل بالتصفيق الحاد وقد اجرى الممثلون والراقصون والمغنون والعازفون مقابلة له فاشاد باداء ادوارهم بدقة وروعة فنية لهذه الاوبرا . وكان ديمتري شوستاكوفيش قد بلغ من الضعف الجسدي والشيخوخة درجة لم يستطع معها اطالة الحديث فقد كان يتحدث بصوت منخفض وقد وقع بيده اليمنى المرتعشة جراء المرض على صورة قديمة له ارفقت ببرنامج الاوبرا . وقصة « الانف » التي لحنها شوستاكوفيش كتبها غوغول عام ١٨٣٥ وقد ابى اول الامر طبعها لكن الشاعر الروسي الكبير بوشكين الح عليه بطبعها . وهي اسطورة تتحدث عن الموظف القيصري كوفاليوف الذي فقد بطريقة مجهولة انفه وبفقدانه الانف اعترته كل المخاوف بان سيصبح غير ذي قيمة ولا معنى. ومن الغريب ان هذا الانف تقمص شخص مستشار للدولة في بطرسبورج مرتديا البدلة العسكرية ومتجولا في شوارع واحياء المدينة وقد عثر عليه اخيرا الحلاق ياكوفيفيش فخشي من وجوده وسلمه الى الشرطة فسجنته . لقد اكتشف كوفاليوف انفه مرتديا زي مستشار الدولة . وفي الختام يعود اليه الانف بشكله الطبيعي فيحاول كوفاليوف الصاقه على وجهه فيتعذر عليه ذلك حتى تم الصاقه بواسطة احد الاطباء وعندئذ اكد كوفاليوف ان الانسان ليس بانسان دون انف .



«الانف» في زي عسكري حسبما اخرجتها دار اوبرا الدولة في برلين

ان العرض المسرحي لهذه الاوبرا يستغرق حوالي ساعتين تصور حياة العهد القيصري وتفاهة موظفيه وجيشه وشرطته في بطرسبورج وهذه القصة الاسطورية لفوغول تبين بطريقة العرض غير المعقول اهمية شيء صغير بسيط وهو الانف ، ولكن هذه الاسطورة تتضمن في جوهرها واقع حياة العهد القيصري الذي تسلم به زمام السلطة اناس تافهون صغار فاصبحوا باستبدادهم وبدلاتهم العسكرية كبارا . وهذا الواقع اثار حماس ديمتري شوستاكوفيش فالف اوبراه هذه في حداثة سنة اي في ١٩٣٠ كباكورة لاعماله عندما كان في سن الحادية والعشرين وقد عرضت اول الامر في لنينغراد ثم شقت طريقها الى المسارح العالمية .

اما اوبرا كاترينا اسماعيلوفا لشوستاكوفيش فمستمدة من قصة الشاعر الروسي ليسكوف (١٨٣١ — ١٨٩٥) وهي تدور حول امراة بائعة احبت مساعد زوجها فقتلت بدافع فرط الحب زوجها وولده ثم نفيت مع عشيقها الى سجون سيبريا وبعد ذلك خانها عشيقها فتحولت الى مومس ثم اضطرتها حياتها الشقية للانتحار .

هذه القصة تصور وضع المراة في العهد الذي سبق ثورة اكتوبر الاشتراكية . وقد لحنها ديمتري شوستاكوفيش عام ١٩٣١ منطلقا من فكرته ان كاترينا بارتكابها القتل مرتين ليست امراة رهيبة سفاكه وانما هي ذكية موهوبة ذات اهمية وقد حولها مجتمعهاوبيئتها الى امراة مضطرة للقتل تعيش ببؤس وشقاء وان جريمتها احتجاج صارخ ضد الجو الخانق الذي كانت تعيش به فئة التجار والباعة .

ان هذه الاوبرا تعزف الان في كثير من دور الاوبرا العالمية وقد عرضت في اوبرا الدولة ببرلين لاول مرة في المهرجان الموسيقي في شباط ١٩٧٣ .

ومن النشاطات الثقافية في برلين في شهر شباط احياء ذكرى العالم الفلكي نيوكولاوس **كوبيرنيكوس** بمناسبة مرور ٥٠٠ سنة على ميلاده وقد عرض لاول مرة فلم عن حياته واعماله باخراج مشترك بين بولونيا الشعبية والمانيا الديمقراطية . وقد كان العلامة البولوني كوبيرنيكوس باحثا طبيعيا وفلكيا وطبيبا واقتصاديا واداريا من اقطاب الحركة الفكرية في عهد النهضة . وقد احدث ثورة علمية بدلت افكار الناس الدينية السائدة سابقا الى حقيقة علمية واوضح نظام المجموعة الشمسية الذي اصبح ابسط حقيقة يتعلمها الانسان منذ نشأته الاولى في الصفوف المدرسية كما برهن على ان لا خلاف بين فيزياء الاجرام السماوية والارض وان هناك قوانين حركة تشمل الارض والكواكب . وقد ادت هذه الافكار الى الراي المادي المعروف بعد ان كانت الافكار الميتافيزيقية والمثالية الدينية تسيطر على اذهان الناس

واحتفالا بذكرى كوبيرنيكوس هذه اقيم في برلين معرض يستمر حتى السابع من ابريل / نيسان ١٩٧٣ وفيه وثائق ومؤلفات علمية عن اعمال واراء هذا العالم البولوني الشهير منها طبعة اولى لمؤلفه حول صورة الكون وقد كتبه عام ١٩٤٣ وكانت من الكتب التي حرمها البابامن عام ١٦١٦ حتى ١٨٣٥ . ان فكرة كوبيرنيكوس « قفي ايتها الشمس ولا تتحركي » تعتبر ثورة علمية ماديةمهدت لكثير من الافكار والحقائق المادية عن الحياة والكون .

لقد ولد نيكولاوس كوبيرنيكوس في تورين في بولونيا وعندما بلغ سن التاسعة عشرة (عام ١٤٩١) غادرها الى كراكاو التي كانت انذاك عاصمة بولونيا فدرس فيها الفلسفة والرياضيات وبعد ذلك انهى دراسته في ايطاليا متخرجا طبيبا وفلكيا وعالما في الشؤون الكنسية ثم عاد الى مدينته ونال درجة الدكتوراه في فيرارا عام ١٥٠٣ وفي الفترة من ١٥٢٩ حتى ١٥٣٢ بدأ اهم اعماله حول النظام الشمسي وحركة الكواكب **وقد اتمهابكتابه «حركات الاجرام السماوية الدائرة » الذي اشتهر بعد وفاته في ٢٤** ايار ١٥٤٣ .

رسالة بيروت

فؤاد حبيش

في الشهر الماضي توفي في بيروت الاديب الكبير فؤاد حبيش في نوبة قلبية . وقد نعته نقابة الصحافة اللبنانية ونقابة الناشرين واسرة دار المكشوف واهله . وكان فؤاد حبيش قد ولد عام ١٩٠٤ في غزير . وانتقل الى مصر حيث دخل مدرسة للموارنة ثم مدرسة اللايبك . ثم انتقل الى دمشق حيث دخل المدرسة الحربية وفي سنتين خرج ليكون تلميذا ضابطاً في حماه لمدة عام . وبدأ يراسل الصحف اللبنانية من هناك . ولما عاد الى بيروت كتب في الصحف والمجلات الآتية : الارز ــ الشمس ــ الشبيبة ــ المعرض ــ منيرفا ــ الاحرار المصورة ــ الراية ، بيبلوس ــ الصحافي التائه ــ النداء ــ الاتحاد اللبناني ــ العهد الجديد ــ النهار ــ لكن اسمه ارتبط بمجلة المعرض لصاحبيها ميشال زكور وميشال ابو شهلا والف عصبة العشرة ونشر كتابه « رسول العري » وظل فيها حتى عطلها شارل دباس فانفرط عقد العصبة .

انتقل الى صحف اخرى ثم انشأ مجلة « المكشوف » التي جمع حوله فيها عددا كبيرا من الادباء واضطر بعدها ان ينشيء دارا للنشر عام ١٩٣٦ هي الاولى في لبنان . وكان الكتاب الاول « الصبي الاعرج » مجموعة قصص لتوفيق يوسف عواد وبيعت النسخة بربع ليرة لبنانية . وكان العدد من المكشوف يباع بفرنك (اي خمسة قروش)

ثم صدرت عن دار المكشوف مجلات اخرى : المدرسة ــ الراديو ــ الحرب الجديدة المصورة ــ الجندي اللبناني ــ الشرق العسكري ــ قرات لك ــ . ويحمل فؤاد حبيش وسام الارز من رتبة فارس ووسام السعف الاكاديمية الفرنسية .

وقد رثاه في الصحف اللبنانية عدد كبير من الادباء اللبنانيين .

توفيق يوسف عواد

يعتبر توفيق يوسف عواد من ادباء الرعيل الاول في لبنان ، وهو سفير لبنان حاليا في روما ، والشهر الثقافي الماضي كان شهره هو حيث تالق في عدة مناسبات . فحاضر وناقش ، وعقد مؤتمرا صحفيا وكانت نشاطاته خلال ذلك متعددة الوجوه ، فقد سبق ان صدر له قبل مدة رواية « طواحين بيروت » وكان آخر كتاب قد صدر له «حوارية» قبل تسع سنوات ونيف .

محاضرته كان عنوانها « تجربتي الادبية » كتبها بلغته المميزة التي هي فصحى في اشد فصاحتها لكنها ناعمة وموهوبة ومفهومة وهذه مقاطع من المحاضرة :

« في روايتي « الرغيف » في احد فصول المجاعة التي ضربت لبنان ابان الحرب العالمية الاولى ــ وكانت جثث الموتى لاتجد من اهلهم في الغالب من يتولى دفنها . فعينت البلديات موكلين بجمعها على محامل وطرحها في حفر عامة ــ كان طام يمشي في طريق الضيعة فاستوقفه وصول المحمل بالموكلين به الى قنطرة . وامراة بلا حراك في زاوية القنطرة في اسمال لها يسرح عليها القمل وعلى صدرها طفل عالق بثديها الميت . يتقدم احد الرجلين ويرفس المراة بقدمه : ــ شبعت موتا ! ــ والطفل ؟ ــ سيموت ان لم يكن اليوم فغدا . ــ هاته ، قال الاخر .



توفيق يوسف عواد

وقذفاه فوق امه على المحمل . وحانت منهما التفاتة الى طام فاطلق ساقيه للريح وهو يصيح :

ــ انا مامت ! انا مامت !

كان ذلك في خريف ١٩١٨ . كنت في السابعة من العمر في نعومة اظفاري . لست اشك الآن ان شيئا قد نبت في فجاة في تلك اللحظة الرهيبة . اظافر اخرى طفرت في روحي قاسية ، محددة هي الاظافر الزرق التي امسكت بها فيما بعد بالقلم وشرعت بالكتابة . »

□ من حق ابناء هذا الجيل ان يتساءلوا : وما علاقة العمل الصحافي بالتجربة الادبية ؟ ــ الواقع ان الصحافة كانت في ذلك الوقت عبارة عن مشاريع ادبية . الكاتب ، وحتى الشاعر ، يصدر جريدة او مجلة ، للتعبير عن نفسه



(بشارة الخوري الاخطل الصغير في « البرق » واحـد من كثيرين) او يشترك في التحرير عند زميل له .

□ واخيرا ــ الصبي الاعرج ــ هذه كانت للرد على تحد جاءني من شريكة حياتي ــ اول قارئي واقسى ناقدي ــ كانت عروسا وكانت تحب الكتب وتضع الكتاب في اعلى المراتب ــ ظني انها غيرت رايها بعد ان عاشرت واحـدا منهم وعرفت ماهم ــ وكنت لا أجدها في اوقات الفراغ الا منكبة على رواية او قصة فهتفت :

ــ تريدين ان اعمل لك قصة ؟

وبادرت مكتبي وفي مدى ساعتين او ثلاث خلقت الصبي . كسرت له رجله . حملته صندوق الكاتو . عشت مأساته حتى خرج منها ، ولم اتركه الا وقد استقامت رجله العرجاء باستقامة عزمه وطال خيالها النجوم .

لم تظهر « الصبي الاعرج » مع اخواتها في الكتاب الحامل هذا الاسم الا في ١٩٣٦ حلقـة اولى من سلسلة منشورات « المكشوف » .

□ صدرت لي بعـد « الصبي الاعرج » مجموعـة « قميص الصـوف » فرواية « الرغيف » ــ مجموعـة « العذارى » . ترجع الى وقت لاحق الى ١٩٤٤ ــ وكان بعضنا يقرا في الغالب لبعض قبل النشر « الرغيف » مثلا تلوت فصولها تباعا على فؤاد حبيش . وقراها مخطوطة عمر فاخوري وميخائيل نعيمة . »

□ لماذا اكتب ؟

كيف اكتب ؟

لمن ؟

من اين اتناول موضوعاتي ؟

ومن هم ابطال قصصي وروایاتي ؟

ما العلاقة بيني وبينهم ؟

وما العلاقة ، اخيرا ، بيني وبين الكلمة ؟

« سئل الكاتب الفرنسي « اليوتو » قبيل وفاته : الا تكتب للخلود ؟ فضحك الشيخ ملء سنيه وقال :الخلود الخلود ... وما يهمني من الخلود بعد ان اصير ترابا في التراب ؟ انا اكتب لاني اجد لذة في الكتابة » .

« حاجة اقرب ماتكون الى الوصال . ورب كلمات لها في الفم طعم الكلمات» . (من رسالتي الى سهيل ادريس في ــ الاداب ــ ١٩٥٢) المعرفة . المعرفة بمعناها التوراتي وهل المعرفة في جوهرها الا ازالة الحواجز وهل غايتهـا الا الاتحـاد .

مع كل صنيـع فني ، مع كل قصـة او رواية او قصيدة حب جديد . الكاتب عائش في حب دائم . اي في انبهار دائم وعذاب مقيم ، وهو معها في منـاخ الحب نهائا وارقا وتحرقا ، على تدلل وتمتع ومخاتله ومداورة . وما دام وراءها فهي ضالته المنشودة . فاذا وصل اليها ــ اذا وصلها ــ فاشواقه الى اخرى امانته ليست لواحدة امانته لحبه ، للفن . ودابه مغامرة وشك ومغامرة . سعي حثيث لايعرف الهوادة وراء تلك المعرفة ــ اياها ــ في وسط هذا المجهول الاكبر ، الكون الذي يومىء اليه بالف يد . ويغمزه بالف عين

اكثر من ذلك . انا اكتب اذن انا موجـود . وراء اللذة والالم اثبات للوجود وتحد له وتجاوز .

في القصة والرواية احيانا كثيرة ، وفي القصيـدة دائما ، من العزلة انطلق . من شعوري بالندم . والعزلة يجب ان تستحوذ علي . ان تبلغ غايتها في الاخذ بخناقي ــ وقد يتفق لي ذلك في المحـافل الحـافلة ، في المقاهي الصاخبة . في السهرات الراقصة ، على اعترافي بأني لم احسن الرقص عمري الا مع الكلمات ــ على العزلة ان تنتهي بي الى الازمة الحادة ، الى الحد الفاصل بين عالمي والواقع والخيال ، ان تضعني في تلك المنطقـة التي هي اشبه ماتكون بالغمر قبل الخليقة .

لمن اكتب ؟

« لنفسي » يقول سان جون برس محدثا عن الشعر .

مهلا ياسيدي مهلا . طبعا تكتب لنفسك . ولكنك في عزلتك . عزلة الفنان ــ لست وحدك . لست ابـدا وحـدك .

لابد من الناس لابد ، وهم في ثيابك . لابد مـن الاخر . وما الكلمة بكلمة . اذا لم تقع في اذن او تقع عليها عين . فانا اذن لصيق القارىء . الكاتب والقارىء جزءان من كل . في لقائهما تتم رسالة الكتابة . وكذلك رسـالة كل فن .

انها رسالة عفوية . مطلقة . حره من كل قيـد . انا لااومن بالقلم مسدسا مصوبا الى هدف . ولا حمـارا محملا الى طاحون . والادب الملتزم بغير رسالته المجـردة مكتوب له الزوال .

موضوعاتي ؟

تنفجر من داخلي . مما هو في وانا فيه . بيتي ،

قريتي ، مدينتي ، مجتمعي ، كوني ، من كونها تنفجر ثائرة ؟ ثائرة كلها على شيء . على اي شيء مادامت ثائرة على نفسي ، على الانسان بمعنى انها كلها تشد الى التغيير .

وسيلة الفن الى التغيير هي المهمة : الجمال . ومن هنا كان شرف الفنانين على الثوار وما يتوسلون به من وسائل التأليف ـ كما يقول العرب ـ التأليف بين الاشتات والاضداد لتصير كلا . النظم ـ كما يقولون ـ نظم النفائس والاشعة في سلك . واذا كان من البديهات ان يكون الكاتب اصلا ذا موهبة فالامر من قبل ومن بعد ـ كما يقول العرب اياهم ـ صناعة . بطل الوحي بعد انبياء . يبقى والحمدلله ، وحي القلم ، اي ولادة كلمة من كلمة . والكلمات تحت القلم نساء يلدن كل عجيبة .

□ بمن تأثرت ؟ بجدتي قبل اي احد . بحكايات جدتي حول الموقد في الشتاء . وقد عشنا طفولتنا على تلك الحكايات لا على التلفزيون .

□ وبعد ، ليس بالهين ان يكشف الكاتب . واي فنان ، عن اسراره ومخبآت روحه للناس .

كلمات ، ياهملت ، كلمات . كلمات « بيني وبين بعضها ـ يقول رمزي رعد في طواحين بيروت » ـ عقود كتلك التي هي مسجلة عند الكاتب العدل . ولكن اكثرها تروح وتجيء هكذا ، مغتصبة ؟ متطفلة ؟ المهم اني لا اطيق العيش بدونها . ومثل جابر الذي يسالك ، ياست روز عن نساء جديدات ، انا اسعى دائما وراء كلمات جديدة .

هذه مقتطفات من محاضرة توفيق يوسف عواد ،

اما عن تمثال جبران في روما ، فقد عقد توفيق يوسف عواد مؤتمرا صحفيا شرح فيه الفكرة . فقال « تمثال



عمر فاخوري

لجبران خليل جبران في روما ؟ ـ خاطر بالبال حلم راودني وانا اطوف بمعالم المدينة الخالدة ، عاصمة الفنون ومكرمة اربابها سواء كانوا في ايطاليا او في اي بلد تحت السماء . ففي ساحاتها العامة وحدائقها وشوارعها ترتفع انصاب وتماثيل واشارات للعديد من عباقرة العالم غربا وشرقا (والمعروف ان للعرب تمثالا واحدا في روما هو تمثال احمد شوقي) الى جانب ما يرتفع فيها من ذلك لعظمائها في التاريخ القديم والحديث . وفكرت في شيء من هذا القبيل يمثل وجه لبنان الثقافي ـ وبين ايطاليا ولبنان من العلاقات الحضارية منذ فخر الدين الثاني الكبير ماليست الثقافية منها باقلها شأنا ـ فذهب فكري اول ماذهب الى الورقة الرابحة ـ التي لنا على رقعة العالم ، جبران خليل جبران ، وان علينا ان نحسن اللعب بها .

شرعت منذ سنة ، على اثر تسلمي منصبي . في اتصالات ومساع تناولت دوائر ومؤسسات عدة رسمية



الفنان وجيه نحلة امام بعض اعماله

وغير رسمية ، من وزارة الخارجية الايطالية في شخص الوزير السابق الصديق السيد الدومورو الى بلدية روما الى المشرفين على المتاحف . مرورا بمركز العلاقات الثقافية الايطالية العربية ، فضلا عن معارفي في اوساط الادب والصحافة وكنت التزم في هذه المراجعات قدر الامكان ، صفة الكاتب لاصفة السفير ، تجنبا لتوريط حكومتي في حالة الاخفاق في ماينبغي الا تتورط فيه من حرج .

وكان اخيرا ان حالفني التوفيق فجاءني في تاريخ ٣٠-١-٧٢ من مركز العلاقات الثقافية الايطالية العربية المذكور ان بلدية روما وافقت على الفكرة على ان يتم تحقيقها بموجب الاصول المرعية وان الاهتمام منصرف الى اختيار المكان الذي ينصب فيه التمثال . ووقع الاختيار على اقامة التمثال في الحديقة المواجهة لشارع او بالحري لجادة لبنان Viale del Libano في المنطقة الجديدة من العاصمة .

ثم اشار الاستاذ عواد ان تحقيق الفكرة سيتم بالتعاون بين الجانبين . اي ان الجانب الايطالي الممثل ببلدية روما يقدم الارض . الجانب اللبناني يقدم التمثال بما فيه تكاليف صنعه وصبه .

وقد طالب السفير ان تشترك في هذه التكاليف من الجانب اللبناني ـ وكذلك الاشراف على العمل من اوله الى آخره ـ كل من وزارة التربية الوطنية ولجنة جبران في بشري .

معركة ستالينغراد

اقامت جمعية الصداقة السوفياتية ـ اللبنانية عرضا لفيلم عسكري وثائقي عن معركة ستالينغراد . في ذكراها الثلاثين ، بدات الامسية بكلمة القاها النائب الدكتور هاشم الحسيني عن قيمة المعركة السياسية وعما كلفت الجيش الاحمر والشعب السوفياتي من تضحيات وعن قيمتها كمعركة مصيرية فاصلة في الحرب العالمية الثانية وفي تاريخ البشرية .

ثم تكلم الملحق العسكري السوفياتي باللغة الروسية كلمة مفصلة دامت ربع ساعة . وتلا ترجمتها العربية لبناني يعرف الروسية .

وعن معركة ستالينغراد فقد استمرت ستة اشهر ونصف وشغلت فترة من الزمن من ١٧ تموز ١٩٤٢ الى ٢ شباط ١٩٤٣ . ويمكن تقسيمها الى مرحلتين ، مرحلة دفاعية ومرحلة هجومية . بدات مرحلة الدفاع عن ستالينغراد في ١٧ تموز واستمرت حتى ١٨ تشرين الثاني ١٩٤٢ ، اي ١٢٥ يوما . وفيها اقتربت القوات المسلحة بما فيها فرقة المدفعية السادسة وفرقة الدبابات الرابعة من المدينة ، لكنها عجزت عن احتلال ستالينغراد . ففي معارك الدفاع العنيدة انهكت الجيوش السوفياتية العدو وكبدته خسائر كبيرة في الارواح والعتاد : ٧٠٠ الف قتيل وجريح واكثر من ١٠٠٠ دبابة والفي مدفع و ١٤٠٠ طائرة ثم انتقل الالمان الى الدفاع على الجبهات السوفياتية ـ الالمانية .

ومرحلة الهجوم في ستالينغراد من ١٩ تشرين الثاني ١٩٤٢ حتى ٢ شباط ١٩٤٣ .

وكان هدف العملية التطويق ثم ابادة تكتل العدو .

وحتى بداية هجوم القوات المسلحة السوفياتية كانت قوات الجانبين متكافئة تقريبا . وكانت الجيوش السوفياتية متفوقة تقريبا بالدبابات والمدفعية . وبعد مرور اربعة ايام على بدء الهجوم استطاع الجيش السوفياتي انزال خسائر فادحة وان يطوق ٣٣٠ الف جندي . واقترحت القيادة السوفياتية على الالمان الاستسلام الا ان قائدهم الفيلد مارشال باولس رفض . وفي ١٠ كانون الثاني ١٩٤٣ شرعت الجيوش السوفياتية تبيد القوات المحاصرة وانتهت العملية في ٣ شباط ١٩٤٣ .

فقد النازيون زهاء ١٥٠ الف قتيل وجريح و ١٠٠ الف اسير بينهم ٢٥٠٠ ضابط و ٢٤ جنرالا . وعلى راسهم الفيلد مارشال باولس .

مسرح

قررت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . في جامعة الدول العربية ، عقد مؤتمر عن « المسرح في الوطن العربي » في دمشق خلال شهر ايار القادم .

ويتضمن مشروع جدول الاعمال للمؤتمر هذه الموضوعات :

١ ـ الموقف الراهن للمسرح في الوطن العربي مع تقرير عن كل بلد عربي يوضح الجوانب الاتية : نشأة النشاط المسرحي وتاريخه ـ توافر النشاط المسرحي واتصاله وانتشاره . توافر الامكانات الفنية المختلفة ووسائل التدريب والاعداد ـ اللقاءات والمهرجانات المسرحية المحلية ـ مشكلات المسرح ومقوماته ـ التبادل العربي والدولي في مجال المسرح .

٢ ـ التأصيل في المسرح العربي وفيه : الاشكال التراثية في المسرح العربي ـ التجارب الحديثة في تأصيل المسرح العربي ـ شخصية المسرح العربي والمؤثرات العالمية .

٣ ـ علاقة المسرح بالدولة والمجتمع وفيه : ـ الرعاية والتشجيع . التدريس والاعداد الفني والتدريب ـ دور العرض وتجهيزها . التوسع في مفهوم الرقابة ـ نشر الوعي لاهمية المسرح الثقافية في المجتمع العربي .

٤ ـ علاقة المسرح بالمؤسسات الثقافية ووسائل الاتصال الجماهيرية وفيه : التربية والتعليم ـ الاذاعتان المسموعة والمرئية ـ الثقافة الجماهيرية ـ الصحافة .

٥ ـ المسرح في الوطن العربي ، وفيه : تبادل الخبرات والاعمال المسرحية في الوطن العربي . مشكلات التبادل العربي ومعوقاته ـ دعم التبادل العربي وتنسيقه .

٦ ـ المسرح العربي عالميا وفيه : مكانة المسرح العربي

العالمية – معوقات انتشار المسرح العربي عالميا – دعم المكانة العالمية للمسرح العربي – وسيشترك في اعداد الدراسات هذه كتاب من جميع اقطار الوطن العربي .

نشـاط كبير

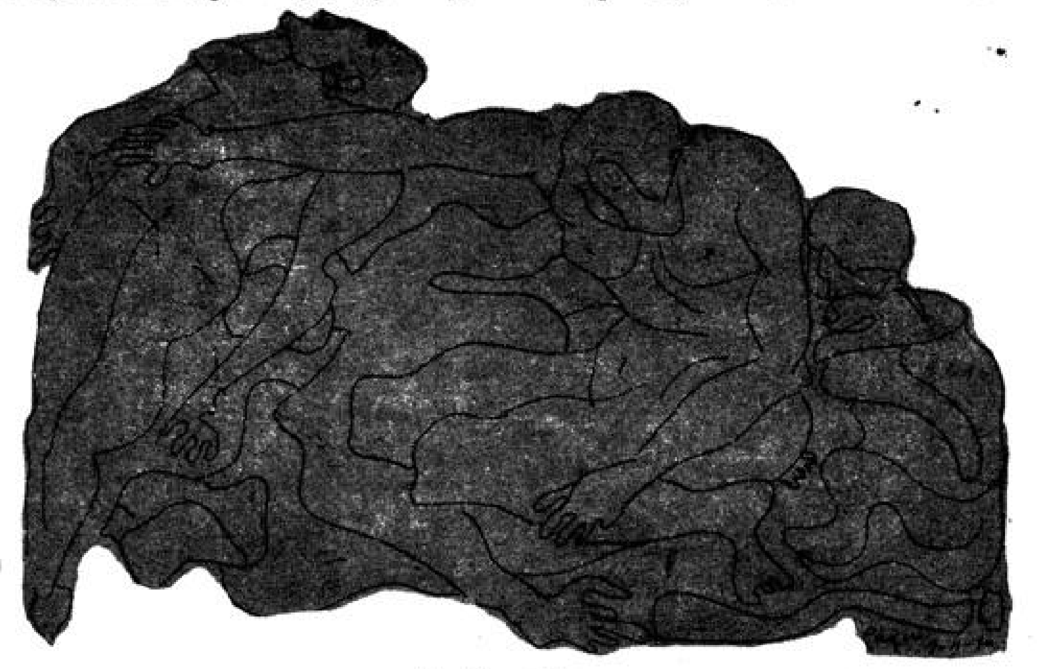
خلال الشهر الماضي نشط المسرحيون اللبنانيون في تقديم مسرحيات مختلفة المواضيع والاتجاهات بعضها قد يستمر حتى موعد نشر هذه الرسالة فعلى مسرح البيكاديللي مسرحية « المحطـة » لفيروز ، تأليف الاخوين رحباني . « المارتينيز » مغناة « الفنون جنون » تأليف فارس يواكيم اخراج برج فازليان ، غناء « صباح » . وفي مسرح الفنيسيا « اخوت شانيه ونابليون » اخراج برج فازليان ، تمثيل نبيه ابو الحسن ، والنص من انطوان غندور . في مسرح بعلبك « بيت الحدود » اعداد واخراج عبدالملك عيساوي ، تمثيل موسى مرعب . وجورج قاصون ، وغيرهما . وفي مسرح « الاورلي » مسرحية « الستارة » تأليف وتمثيل رضا كبريت وميشال نبعه واخراج ميشال نبعه . وفي دار الفن والادب مسرحية « البكرة » تأليف تيريز عوادة واخراج وتمثيل فؤاد نعيم ونضال اشقر وجوزيف صعود . وفي المسرح الاختباري مسرحية في الفرنسية تأليف ادوار دومانيـه . اخراج انطوان ملتقى ، تمثيل آلان بليسون ونيودور الراسي

وهناك مسرحيات تعد منها مسرحية « طانيوس شاهين » لمسرح يعده في منطقة الرملة البيضاء جلال خوري وسيفتتحه اواسط آذار . وصالة النورماندي قد تتحول الى مسرح من اول آذار فتقدم مسرحية روبير عطاالله في « مملكة المجانين » من تأليفه .

اما المسرحي الكوميدي شوشو فهاهو يقدم مسرحية (وصلت للتسعة وتسعين) في المسرح الوطني ، كما ان مسرحية ريمون جبارة « تحت رعاية زكـور » يستمر عرضها في مسرح بعلبك وهي من اخراجه وتأليفه . تمثيل شكيب خوري . ميير معاصري ، مادونا غازي ، وغيرهم . ومسرحية « الامير الاحمر » التي اعدها واخرجها يعقوب شدراوي انطلاقا من قصة مارون عبود تعرض ايضا على مسرح اورلي وهي من تمثيل انطوان كرباج . سـليمان الباشا وايلي صنيفر وليلى كرم وغيرهم . كل هذه الاعمال تدعو الى التفاؤل وتبشر بنهضة مسرحية عظيمـة .

معارض

من المعارض الفنية المهمـة المقامة حاليا في صالات بيروت معرض السيدة اوديل فيتالي في صالة « مانوك » حيث تعرض اعمالها التي تستعمل فيها ارضية من نوع زجاجي مصنع يسمونه « البلكسيفلاس » وهذا النوع من الرسم يعطي شكلا جميلا للوحة ، لا سيما عندما تكون على جدار احد الصالونات ، حيث تنعكس عليها الاضواء الكهربائية ، وهي لوحات زخرفية مرتبطة بالتراث الشرقي ، لكنها زخرفة متطـورة . اي انها تحاول ان تضمن هذه الزخرفة معاني معاصرة ، وعن فنها تقول اوديل فيتالي (وهي سيدة سورية من اللاذقية) : انا انتمي الى الشرق . احب الشرق وزدت محبة له بعد ان رايت الغرب وعرفت الغرب . هناك اشياء كثيرة تشعرك



من معروضات عارف الريس

انها مزيفة . انا لا احب التزييف . لا احب المجاملة في غير محلها . الشرق عفوي وصادق . لا سيما عندما تلتقي باناس يحبون شرقهم وبعيدين كل البعد عن التقليد الاعمى للغرب . ستجدهم اكثر صدقا مع انفسهم من الغربيين .

وعن معرضها تحدث الناقد نزيه خاطر قائلا : « الاناقة زخرفية وذوق صالوني اكيد وراء مجموعة الاعمال الثلاثة والثلاثين المعلقة الآن على جدران غاليري مانوك . صانعتها السيدة اوديل فيتالي التي تبدي ملكة ماهرة في استعمال ورق الذهب على الزجاج ، والاستعانة بالالوان في كتابة اشكال الموضوع . وتبدع في الصور المنقولة عن رسوم الفن الشعبي القديم او النمنمات او زخرفة الجدرانيات . كما بعض الحسنات تظهر عند تعاطيها المواضيع الجديدة .

وما يلفت النظر في معرض السيدة اوديل فيتالي ميلها الصريح الى الزخرفة، حتىليبدو نوع من الاستراحة المرئية . انك ترى . وتمر ، وتنسى . كأنك في نزهة مريحة بلا اثارات ولا قلق . هي ابتسامات سعيدة ، فرحة ، منمقة ، طرية ، مذهبة ، وملونة لوجوه (غالبا) مناظر واحصنة تكتفي بجذب عين المتفرج » .

معرض آخر هنا ، هو معرض الفنان وجيه نحلة الذي يستمد لوحاته عبر الفن العربي والاسلامي . ومعرضه يذهب في اتجاهين الاول يعتمد على فنية الخط العربي والتأليف ، حيث يمتزج الخط بالحركة والشكل فنجد آيات قرآنية متداخلة على شكل لوحة واضح اشد الوضوح ، بينما الاتجاه الثاني يذهب الى التراث الشعبي العربي والفينيقي والفرعوني . ويقدم لنا فيها حركات وطقوسا تشير الى مراحل تلك الحضارات كل ذلك يدل على ان الفنان وجيه نحلة يعرف كيف يقدم مواضيعه وكيف يتناولها بالريشة واللون ، انه فنان متمكن من فنه وواثق من نفسه ثقة جيدة .

اما المعرض الثالث فكان للفنان عارف الريس الذي يعلق لوحاته الآن في صالة « كونتاكت » التي يشرف عليها الفنان العراقي وضاح فارس . يحمل المعرض اسم « شارع المقنبي » وهو المكان الذي تتجمع فيه المومسات تحت مراقبة السلطات . حيثاستمد عارف الريس موضوعاته ولوحاته ، وقد استطاع هذا الفنان الكبير ان ينقل بالريشة واللون المأساة التي تحياها نساء ذلك الشارع وبالتالي وجده الشبان الذين يذهبون الى هناك لاول مرة وعارفالريس بطرحه مثل هذا الموضوعالجريء، انما يدل على ان الحياة اليومية هي في الواقع مجال الفنان الاصيل والحقيقي ، وان في جزيئات حياتنا اليومية ما يغني الفنان على ان يقلد الغربيين في التجريد وما اشبه .

معرض رابع في صالة غندوم بريستول حيث يعرض الفنان جوزيف حداد بعضاعماله التيتستمد من الاسلوبين الكلاسيكي والانطباعي موضوعاتها .. لكن بين هذا الفنان والفنانين الذين سبق وتحدثنا عنهم بون شاسعا فهو لم يمتلك بعد ابعاد فنه . لكن يبدو انه يملك خامة جيدة تنبيء ان المستقبل سيفتح له ذراعيه .

موسيقى

نال العازف العراقي المعروف منير بشير احدى الجوائز السنوية من اكاديمية شارل كرو على اسطوانته « عود عربي كلاسيكي » الصادرة عن « المؤسسة الفرنسية للاذاعة والتلفزيون » ـ الاو . ار . ت . اف ـ وهذه الجائزة تدعى « موسيقى الشعوب » وهي تكلل عملا يعتبر شاهدا على الميزات الموسيقية في بلد معين . والعنوان الكامل للاسطوانة هو : «العراق : عود كلاسيكي عربي » لمنير بشير ، صدرت عن اسطوانات « اوكورا » تحت الرقم (او . ث . ١ . ٦٣) ستريو ، وعلى الغلاف لوحة جدرانية اسلامية من القرن السابع عشر من اصفهان (بلاد فارس) تمثل مشهدا لوليمة في قصر الشاه عباس الثاني مع عازف على العود والى جانبه راقصة . وعلى الصفحات الداخلية للغلاف نص فرنسي (مع ترجمة بالانكليزية) من سيمون جارجي (استاذ الموسيقى الشرقية في جامعة جنيف) يفسر المعطيات التاريخية والفنية التي تحدد نشاة الموسيقى آلة العود وتعريبه ومكانته في الحضارة الاسلامية ، ثم طبيعة المقامات المتنوعة التي تعزف عليه عادة ومحاولة منير بشير احياءها مجددا وتجديد نقاوتها العربية عبر تطهيرها من شتى العناصر الدخيلة عليها .

شهريات الفنون التشكيلية (١)

ملاحظات وانطباعات عن فن

سعاد العطار

جميل الجبوري

« هذه المحاولات اكثر من مجرد تمثيل للوجه الانساني او تجسيد لسماته الجمالية. ذلك لانه يظل بالامكان دائما ان يطل علينا ذلك الوجه ، من خلال ابسط الخطوط ، مرآة يختلج على ابعادها ذلك الخضم من الانفعالات الداخليـة » .

ـ مقدمة دليل المعرض السابع ـ

الفنان الحق ـ عندي ـ هو الذي يستطيع ، ايا كان اللون الفني الذي يمارسه ، ان يترك آثار خطاه واضحة على الطريق .

وهو إذ يلتزم دربه ويضيف في كل محاولة جديدة جديدا في رحلة الالف ميل فانه لابد واصل غايته محقق لنفسه ما يريد ولجمهوره ما ينتظره منه .

ومتابعة دقيقة لمراحل تطـور اعمال الفنانة سعاد العطار المبتدئة في معرضها الاول الذي اقيم على قاعـة الهلال الاحمر عام ١٩٦٣ والمنتهية بمعرضها الاخير السابع المقام على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث في شباط عـام ١٩٧٣ تعطي المتابع الدليل على ان الفنانة من هذا الصنف من المنتجين في مضامير الفن ، الذين تحدوهم غاية معينة ويقصدون هدفا مرسوما يسعون اليه .

وسعاد ترى « ان العمل الفني عبارة عن عملية بحث وتوغل واكتشـاف على المستويين البصري والنفسي معا . فمتى ما توفرت لدى الفنان الفكرة ، والرؤيا الواضحة ، والهدف تمكن من ان يقترب من غايته وان يحقق هدفه » .

ولقد مرت الفنانة ـ عبر نشاطاتها التشكيلية ـ بمراحل عدة ، مميزة ، وكانت كـل مرحلة الاسـاس للمرحلة التي تليهـا والمنطلق الـذي تنطلق منـه نحـو الخطوة القادمة فهي تجهد على ان لا تتسـم مسـيراتها بالطفرة غير المنطقية واللامبررة التي تسيء الى تسلسل المراحل وتشوه من تناسق البناء الفني وجماليته .

وعبر المراحل المتتابعة لاعمال الفنانة نجد انها كانت في اوائل الستينيات تتخذ من المراة محورا لأعمالها .

وهناك ـ دائما ـ نوع من التوتر الداخلي والمعاناة الدفينة بالرغم من السكون الظاهر الذي يوحي به الشكل العام . كل ذلك مزوق بخلفيات مزخرفة معتمدة على الخطوط والاشكال الهندسية والنباتية المسـتوحاة مـن النقوش الاسـلامية .

بعد ذلك ، وفي مرحلة تالية ، نجد اهتمامها برسوم الاطفال ومحاولتها اظهار احلامهم وتجسيد عوالمهم مستمدة ذلك من رموز تحيط بهم مؤكدة على استعمال اشكال الطيور والاغصان والاوراق بنوع من التوحد مع العالم الخارجي عبر فعل الخط واللون . وهكذا تابعت مراحلها معتمدة وحدة الموضوع مؤكدة على الشكل الانساني كقيمة تعبيرية تقول مايريد الفنان قوله ... وبلغة بليغة .

وحتى معرضها السـابع الذي سبقته معارضها في بغـداد وبيروت وفي اماكن عديدة في العواصم العربيـة والاوربية الاخرى نجدها تلتزم الطريق الذي اختطتـه ولا تسمح لنفسها بالقفزات ولا بالتهويم في عوالم التجريد. عوالم التجريد .

يقول الناقد الفني المعروف الاستاذ جبرا ابراهيم

جبرا : « فى فن سعاد العطار نجد تلك المحاولة التي يتصف بها عمل كل فنان يستحق التسمية : ان يقول ويعيد القول ، ويعيده مرة بعد مرة ، لأنه لا يقنع ولا يكتفي به .

نتاج الفنان هو مقارعته المتواصلة لما يتفجر من اعماق ذاته . انه جدليته المستمرة مع عطائه . كل قصيدة لاحقة لأي شاعر هي اعادة وتصفية وتوسيع لما اراد ان يقوله في القصائد السابقة . كل صورة جديدة لفنان ، هي اعادة وتصفية ، وتوسيع . فالرؤيا لا تحيط بها الا المحاولة المتكررة ، مما يجعل اعمال الفنان جميعها في النهاية عملا متصلا واحدا » .

وهي تقوم فنها فتقول : « لم تخل محاولاتي من الدمج بين الوعي التراثي والوعي المكاني المعاصر وذلك بتسخيري الرموز الاسلامية معتمدة على جذور عربية بعيدة . ثم ، لم يخل اسلوبي من وجود بعض التأثير للفن العالمي على اعتبار ان الفنان يغتني بنوعين اساسيين من التجربة تجربته الذاتية وتجارب الاخرين .

في رسومي للغابة ـ مثلا ـ هناك نوع من التصحيح المسبق ، مضافا اليه الرؤيا التشكيلية التي تتجاوز عندي حدود العالم الخارجي التي تخلق ضمنها اللوحة قبل ان يحتويها القماش . يضاف اليها الحلم التشكيلي فى محاولة لخلق التأزم بين الحلم الواضح والممارسة الفعلية لتصل الى مرحلة اجتياز مسافات المعاناة وخلق الذروة فى العمل الفني » . ـ وحقا اجدها سلطت الاضواء بقوة على دروب مسيرتها الفنيـة .

وفي معرضها السابع ، عندما كررت الوجوه ، ودققت فيها ، وقدمتها في دراسة مكتملة فصولها اللوحات التي ترابطت فيما بينها معنى ومبنى ، اقول عند عرض هـذا المعرض السابع كثرت التساؤلات وتعددت وجوه الراى وتنوعت مشارب القـول فيه . ولم تنصب تلك التساؤلات والاراء على شكل اللوحات وتكنيك رسمها واختيار الوانها انما كان اهتمامها الاساسي في الجانب الآخر من العمل الفني ... اعنى المضمون . ما المقصود من رسم تلك الوجوه ؟ .. وماذا تدل ؟ وما الغاية ..؟.. وما الهدف ؟ ..

ولقد قيل فى ذلك الكثير . بل لقد بلغ القول حد اتهام الفنانة بالنرجسية !! وتجاهلت الاراء منطلقات العمل الفني عند سعاد العطار وغفلت طبيعة الارض التي وقفت عليها منذ بداية عملها الفني وحتى اليوم .

وهنا اجدني فى حاجة الى ان استعير كلمة كتبها الناقد الفني سعدون فاضل عام ١٩٦٤ مضمونها « ان الكمال الفني الذي ينشده عدد كبير من الفنانين العراقيين مازال بعيداً وما زال يحملهم عبء قطع مسافات شاسعة اخرى . وعندما نريد تحديد مواقع هؤلاء الفنانيين فان مما لاشك فيه ان سعاد العطار قد قطعت مراحل واضحة وانها اقرب من كثير غيرها الى الهدف الذى تنشده » .

ومما لاشك فيه ـ ايضا ـ انها اليوم ونحن في عام ١٩٧٣ مازالت سائرة في الطريق بخطى ثابتة يحددهـا الهدف المشرق الذى تنشده .

ذلك انه اذا كان العمل الفني يمثل صلة الفنـان بالعالم فهي في لوحاتها تعبر بصدق بليغ عن واقع المراة العراقية النفسي ... فوراء الوجه الجميل والابتسامة العذبة يحتدم الصراع بين التقاليد الصارمة التي تشدها الى جانب من الحياة معين وبين نزوعها الروحي الى جانب اخر يتحقق فيه الانسجام بين الواقـع النفسي والواقع



الخارجي وواضح انها انما ترسم معبرة عن مشاعر المراة المثقفة — او المتعلمة على الاقل — التي تعيش هذه المعاناة وتحياهـا .

والفنانة — وهي من هذا الرعيل — اقرب من غيرها الى ان تعكس شيئا من هذا الحس المأساوي بالحياة على اعمالها ومن هنا جاءت ظاهرة الحزن الذي تنسحق تحت وطأته المراة في لوحات سعاد العطار .

وموضوع المراة ليس من الموضوعات الطارئة على اعمال الفنانة العطار . فلقد بقي هذا الموضوع هو المـادة الاساس في رسوماتها منذ اول معرض لها وحتى اليوم.. ولقد رسمتها في مواضع واشكال شتى وهي في كل تناول لها تظهرها ساكنة هادئة ... او باسـمة جميلة .. او حالمه متأملة ، ولكنها في كل تلك المواقف والاحوال تخفي تحت قسماتها شعور الالم وغصة المرارة نتيجة ذلك الصراع بين الواقع والتطلع .

وفي معارضها الاخرى التي اعقبت معرضها الاول ظلت قضية المراة هي شغل الفنانة الشاغل . رسمتها مرة مومياء داخل تابوت اصطنعته لنفسها اوضعوه لها . وما التابوت الا معطيات الواقع المر الذي تعيشه المراة .

والمقبرة في لوحاتها هي السجن المفروض على المراة التي ترمز اليها بالمستطيل الذي يملأ فراغا في اللوحة واني لها ان تخرج من هذا القيد الذي يثقل عليها بشكل يحرمها من ممارسة حريتها الحقيقية الامر الذي يجعلها تلجأ الى الاحلام لتعيش معها الحياة التي تهفو اليها وهكذا نجـد ان خيالها يتسع ويمتد فيستحيل الى جنينة وارفة الظلال عبقة العطر تزقزق في افيائها وتغرد على اغصانها البلابل .

انها تمتلك واقعها بامتلاكها لاحلامها وحسب ... وهكذا — تقول سعاد — « تتطلع المراة الى الحرية مـن ثقب البـاب » .

وعالم المراة هـذا يمثل لديهـا مرحلة تطلع المراة العراقية ، بل العربية ، بشكل شامل عندما حاولت كسر الطوق وتحطيم اخشاب « التابوت » ولكنها — مع ذلك — بقيت خائفة وجلة تتخفى خلف الاشجار تحتمي باغصانها وتتسلى بحفيف اوراقها وزقزقة العصافير على فروعها وتحلم بالخلاص ... فالحلم ، دائما وابدا ، هو الملجـأ والمـلاذ .

ووجه المراة يبقى عند الفنانة سعاد العطـار مرآة تتفاعل على سطحها شتى الانفعـالات النفسية وانواع شحنات التوتر الداخلي .

ولا يغرنك المظهر الخارجي الجميل . فالوجه ، بعد رسمه مرات ومرات وتكبيره ودراسة معطيات خطوطـه وملامحه ومتعرجاته وثنياته يظهر لك بشكل جلي التناقض الكبير والعميق الذي تعيشه الوجوه المترفة — ظاهرا — وتعانيه في الخفاء حزنا صامتا يكدر صفاء الحياة وبهجتها.

وهي اذ اتخذت من الوجه مرآتها المعبرة فذلك لانه الصفحة المثلى التي تقرأ بجلاء . ولامر ما تؤكد سـعاد العطار على ازدواجيـة واقع المراة العراقيـة . وهي اذ تتناولها في الاغلب الاعم متعلمة او مثقفة لاتغفل ان تتناولها كذلك من سواد النسوة . كما انها تعمم التجربة — طبقيا — ان صح التعبير فتجعلها تعاني تلك المشاعـر المزدوجـة البهيجة — ظاهرا — والمتألمة الحزينة ، في مشاعرها الداخلية عنـد ربة القصر وساكنة الكوخ .... في المدينـة او في الريف فالموضوع لديها هو المراة والمرآة العاكسة لمشاعرها هو وجهها ... الراوية الفصيح لدى سعاد العطار .

وهي — في كل محاولاتها — تؤخر مشكلة نظـريـة معينة ومن ثم تضع لها حلولا مبدئية تطبقها في اعمالهـا الفنية ومن هنا تأتي اهمية المحاولة — في اعمالها — وجدواها. انها لاتخبط خبط عشواء ولا تهيم باساليب التجريد التي سادت العالم ووجد فيها البعض السبيل السهل لولوج دنيا الرسم انما هي تعمل بجدية ومثابرة للوصـول الى هدفها التعبيري عبر غنائية حالمة بالخط واللون وشاعرية شفافة اخضعتها لخدمة رؤياها الى العالم فتمازج في نتاجها ذلك كله وحقق لونا مميزا من اللوحات ، هادئة وحالمة... فرحة ومتألمة ... يعطيك مظهرها المترف شيئا هو غير ماتعطيه الخطوط ... والثنيات ... وما بين السطور .

ولعل تلك هي سمة فن سعاد العطار ، وذلك هو عنوان مرسمها المميز .

× ولدت في بغداد . وحصلت على دبلوم الرسم في كلية ولايـة كالفورنيا عام ١٩٦٠ . وعلى بكلوريس في الرسم من كلية البنات ببغداد عـام ١٩٦٤ .

× اقامت معارض شخصية لاعمالها في عام ١٩٦٣ على قاعة الهلال الاحمر ببغداد عام ١٩٦٥ في كالري الواسطي ببغداد وعام ١٩٦٧ في قاعة اصدقاء الشرق الاوسط وعام ١٩٦٨ في كالري واحد في بيروت و ١٩٧٠ في نادي العلوية ببغداد وعام ١٩٧٢ في بيروت وعام ١٩٧٣ في بغداد على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث .

× كما شاركت في معارض : كاليفورنيا المتنقل عام ١٩٥٨ ومعرض كاليفورنيا عام ١٩٥٩ ومعارض جمعية الفنانين العراقيين من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٧٢ ومعرض الفن العراقي في بيروت عام ١٩٦٥ ومعرض الفن العراقي المتجول في الدول الشرقية واوربا عام ١٩٦٥ ومعرض الفن العربي في عواصم الدول العربية ولنـدن عام ١٩٦٧ ومعرض اوربا الشرقية وموسكو عام ١٩٧٠ .

شهرية الفنون التشكيلية (٢)

معرض 5 بين العبث والحدث

عبدالله الخطيب

لا تتم مساهمة الفن في تطوير الحياة اذا وجهت تجارب الفنان نحو الحدود الذاتية او الحصر الطبقي افقيا كان ام عموديا ، بدعوة ان الفن ارفع من الناس او بدعوة التجريد والتصوف .

ان تجارب الفنان وثقافته ليست فوق مستوى الناس والحياة ، ولسبب بسيط واساسي ، هو استحالة الافلات من الزمن ، والزمن هو الرابط بين الفنان و « البسطاء » ـ عجلات الحضارة ـ من الناس ، والكل في « مفاعل » زمني واحد شديد التماسك « اجتماعي ونفسي ولغوي » والفرق هو بالدرجة لا بالنوع . لهذا تجد لتجارب الفنان الاصيل صدى في نفوس الناس وحوارا خفيا ، وتنافذا روحيا عميقا ، يستقر اخيرا في تناسق وتآلف رائعين بين الناس والفنان . وتلك هي العناصر الاساسية التي افتقدتها صور معرض" 5 "؛ ولم تنقذ القائمين به العناوين الرومانتيكية الحالمة ولا « التراكيب » التعبيرية . كانت الرموز في صور العزاوي مفتعلة والكتابة زائدة والزخرفة توحي باغلفة الكتب « التشريحية » في علم الطب ، وقد فشل العزاوي ايضا في نقل تجربة الشاعر وضاح اليمن البائس الذي دفن حيا مع حبه وفنه من اطارها الذاتي ومغزاها العام « الى المعاصرة » ، وسبب ذلك الفشل هو عدم توجيه تجاربه « الفكرية » والانسانية نحو الخارج اي فشل في تحويلها الى « موضوع » بدلا من الاهتمام بدفعها الى الداخل وتحويلها الى مجرد احساس ذاتي قصد منه الغموض والضبابية ، التي يعتقد بعض الفنانين والادباء انها من صميم الفن « الرفيع » والادب العميق ، ونحن لا نريد اسقاط الدفع والاحتواء الداخليين نهائيا ولا نحبذ الغموض والضبابية التي يعتقد بعض الفنانين والادباء الداخلي والدفع الذاتي من الامور المهمة فعلا في الاداء الفني ، وكأنه « الدفع الداخلي » الخيط الذي يربط الشكل بذات الفنان « المفاعل الكبير » الذي تقوم فيه التجارب ، ومنه يستقبل التوجيه الخارجي حيويته ايضا ، ولا يتحرر ذلك الا عن طريق « القصد » والمران والممارسة الدائمة ، وصفاء الذات والتكنيك الجيد ، هذه الصفات « الاكتساب والافراغ » التي يفتقدها رافع الناصري والتي يفتقر اليها في تخطيط افكاره فنيا ، لذلك سقط في التلقائية الذاتية ، واستسلم لها بالرغم من محاولة تضييع حدودها باستعمال اشياء منطقية لكي يعطي اعماله شيئا من الجدية والتبريرات الانسانية والعمق . الا ان فشله في الاداء ، وعدم وصول تجربته الى حد التناول حالا دون التأكيد على التناسق بين التلقائية والمنطقية ، وبذلك انتهت صوره الى فراغ كبير ، وهذه نتيجة كل فنان يفقد قابلية «الاذابة» ومقدرة صهر عناصر العمل الفني صهرا « شعوريا » منطقيا اذ لا يمكن ان يتحقق الابداع الفني الا بعد ان يبرز العقل الواعي المستوعب الهامه من مضمون « موضوعي » . وكلما كانت رؤية الفنان للاشياء والناس موضوعية ، والمفاعلة معها صادقة وعميقة ، كانت قابليته على اذابة عناصر التجربة كبيرة ومقدرته على اعادة تركيبها فنيا فذة ورائعة ، **وهذه هي « الرؤيا » التي لا تتاتى لكل مصور او فنان ،** الا بعد جهد صادق وحب عميق للانسان ... لذا وجب على الفنان ان يجد في تصفية جوه الفكري من الضبابية والاضطراب ، وان يكون صريحا في علاقاته مع الاشياء والناس ونفسه بالدرجة الاولى ، وان يكون في وحدة متماسكة ليكون عالمه الخاص صدى لعالم الانسان الواسع ، بافراحه واحزانه وسموه وقذارته ، لان « القلق » الفكري وعدم وضوح الرؤية لقضية الانسان والنظر اليها بسوداوية كل ذلك يدفع الفنان الى العزلة ، كما هو واضح كل الوضوح في اعمال مكي حسين في اجساد رجاله المشنوقة من رؤوسهم المسحوقة ، وفي تعبيراتهم المسرحية « الهستيرية » القبيحة ، اجساد محروقة معزولة مهجورة فارغة من لهفة الحياة والعاطفة الانسانية ، ضائعة بلا امل ولا مستقبل ، واجمة في عزلة تامة ، تمتص رويدا رويدا اسمى صفات الفنان المشرقة الحلوة ، حتى ترميه حطاما مترهلا متذمرا فاقد الاحساس .

ان اخضاع التكوين المادي لقبول فكرة ما ، او حركة

ما أو قيمة تاريخية معينة ـ كما حاول طارق ابراهيم ذلك في اعماله « افردت مقالا خاصا للسيراميك وصنع الزهريات » يأتي بعد تقييد ابعاد تلك الفكرة او الحركة بالمادة بعد تكييفها لها ، اي اجبار المادة على التقمص الحي لفكرة الفنان ، وهذا ما فقدته اعمال مكي حسين ، اما في مجال الحركة فلا يمكن نقلها الى فكرة مجسدة ذات طاقة فعالة ومحركة الى احساسات المشاهد الا بتركيز التفاعل بينها « الحركة » وبين الفضاء المادي الخارجي ، او الروحي الداخلي للفكرة المجسدة في المادة ، واي قيد يحيط بتلك الفكرة المجسدة او الحركة المتقمصة « اللحظية » في المادة ، يشل امتدادها ، ويضيق مدى تفاعلها مع المشاهد ، فتكون غايتها « اعلانية » لانها حصرت في بؤرة تثير الانتباه السطحي بدلا من امتدادها الفكري او الروحي الذي يحتاج الى اثارة عامة لكوامن الانسان ، وربما يكون الامر اهون في مجال الحركة ، لو كان الاطار يحمل بعض مميزات الفضاء الطبيعي في كرويته او مقطع منه لان الدائرة او المجال الكروي يتفاعل طبيعيا مع اللانهائية بعكس المستطيل او المربع او المثلث ـ الذي اسقط فيه مكي حسين بعض اعماله ـ .

اما التجربة التي يذكرها بعض الكتاب في بعض صور الخمسة فانها تجربة شكلية ، لأن التجربة ليست مجموعة من الالوان والخطوط والاشكال والحروف المقلوبة ، يرصفها الفنان كما يشاء . انها حركات خارجية مستمدة من تفاعلات داخلية كما نلمسها ونحس بها في اعمال النحت الجيدة ، وانها ليست تشويها في نسب الاجسام او قواعد المنظور وانما هي « كل وجداني وفكري » في تفاعل عضوي متبادل بين اجزائه الفكرية والاخرى العاطفية وله غاية انسانية و «حضارية» واضحة اي انها تتكون من امتدادات روحية عاطفية ونظر عقلي منطقي للاشياء ، والاسوف يسودها الاضطراب وينطرح الشعار الارستقراطي العتيق « الفن للفن » .

والعمل الفني « وحدة » حية تامة الخلق والتكوين وليست تلك « الوحدة » ضربا من «الهلوسة» او التلقائية او الخبرة اللونية فقط ، واستعمال بعض المواد الغريبة التي تكون قبيحة في كثير من الاحيان ، انما هي من الخلق والابداع ، وهذا يحتاج الى امور كثيرة يسندها « ظهير ثقافي » واسع ، لذا لجأ المؤرخون الى الاعمال الفنية الجيدة لتحديد بعض الاوجه الحضارية من مادية ونفسية .

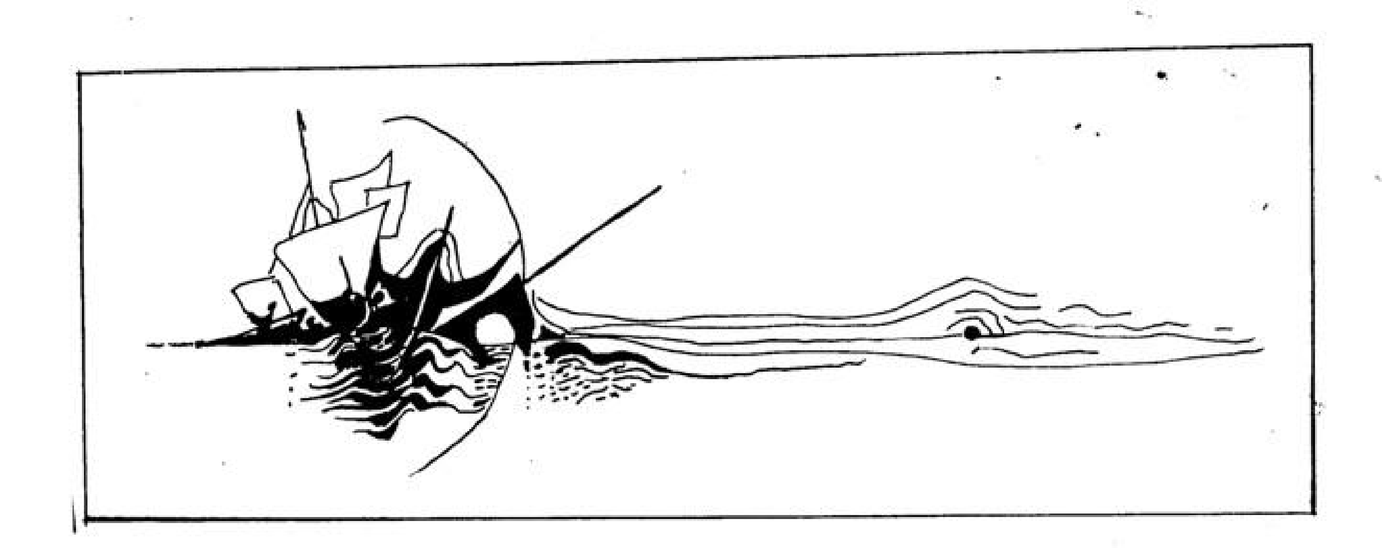
فاذا تركنا المغالطة « السائدة » في النقد الفني ، والتي هي « من الخصائص الواضحة للارستقراطية الفنية وجوهر التجريد الباطل » واعترفنا بأن الفن وجد من أجل الامة بأكملها ، وان مجاله روح الشعب لا روح الفرد وان طريقه ليس بالامر السهل الممهد وان الفنان بحاجة الى اشياء تمكنه من النفاذ الى جوهر الكائنات لاستكشاف مكنوناتها وكوامنها ، سقطت اكثر اعمال الرسامين العراقيين ؛ وتغطية لهذا السقوط يفتش « النقد الميتافيزيقي والارستقراطي » دائما عن نظريات في علم النفس العام او علم نفس الشواذ ويقتنص باستمرار « التبريرات » التي تخلقها « الارستقراطية » لأعمال رساميها « الفارغة » او « الذاتية المحضة » لتبرير او لفلسفة اعمال « فنية » ! لا علاقة لها بالفن والانسان والمجتمع . ومن اشق الامور ان يحاول الانسان ، رفع العمل الرديء الى مستوى العمل الجيد عن طريق التبريرات ، لا لشيء ، الا لان العمل الرديء لا يتسع لاشياء العمل الجيد بغض النظر عن الامور التاريخية والحضارية والادبية الاخرى ويصح هذا اذا عكس الموضوع ، لان العمل الجيد يحتوي على اكثر من عامل من عوامل الاصالة الفنية ، ويحتوي على اكثر الابعاد المادية « الشكل » والنفسية او الفكرية « المضمون » وعلى الوضوح الذي يتكون من التجاور او التفاعل بين عناصر العمل الفني ايجابا او سلبا لذا كان من الصعوبة النفاذ الى العمل الجيد لاول مقابلة له ، لتماسكه الشديد ولاحتوائه على اشياء تتكون « كظلال » لمكوناته العامة من الاجواء « اللامادية » التي تكونها الكتل او السطوح اللونية على شكل احساس او انفعال داخلي ، يغمر المشاهد وربما يتطور الى حس قوي يتحول الى «تقمص» عند المشاهد المرهف الحس ، والى تناغم موسيقي او لوني او حركي ، او صوتي يتولد من الحوار الخفي بين الالوان او الخطوط والحروف عند الاسوياء من المشاهدين ، ولا يحدث هذا طبعا الا اذا كان العمل الفني ذا حقيقة ما وتجمعه تجربة ناضجة ولا يتم هذا التحرر الحسي من الغموض لدى المشاهد الا اذا كان الشكل للعمل الفني قويا في تركيبه بحيث يمنع المضمون من السيطرة عليه سيطرة تامة ، اي تحقيق ، علاقة الذات بالموضوع فيمستوى الوحدة المباشرة وبذلك يتم «العبور» الفكري من الذات « الفنان » الى الموضوع « الشكل » وهذا هو التوافق الوضعي . والاتحول العمل الفني الى اضطراب وضباب لان المضمون وحده امتداد محض ، وارجو ان لا يفهم من كلامي هذا انني اريد تثبيت راي « فوسيون » في الشكل من ان « الانماط » التشكيلية تشكل نظاما من الوجود له حركة الحياة وروحها وان هذا النظام يتصف بحركة الحياة وانفاسها ، لأن هذا « نقض » للعقل الانساني ومبالغة طائشة ميتافيزيقية ونفي لوعي الفنان ، او تثبيت الواقعية الآلية او العودة الى البناء الكلاسيكي في الفنون التشكيلية .

ثم ان المغالطة في النقد الفني ، تفقد الناقد حسه بالزمن ، وبالتالي يفقد قابليته على رصف الاشياء على صورتها الطبيعية ، وهذا هو البلاء الازرق الذي سقط فيه اكثر « دلالى » التحف الفنية ، وكيف يتم ادخال

شيء نفذ محتواه الزمني الى زمن جديد اختلف في ابعاده ومداه عن الزمن الذي تحول الى ذكرى « مجـردة » في مخيلة الانسان المقيدة ؟

ان الوعي العميق بالزمن والاهتمام بوضع الاطـار حول الحوادث التأريخية لتحديد ولادتهـا على الارض وتعيين فلكها الاجتماعي دفع الانسان « الواعي » ان يقيد نفسه بحبل الواقع « الالتزام الانساني العام » لكي لا يكون التسابق الزمني مقياسا لتحديد التضج في العمل الفني فقط ، بل يلاحظ ما يحمله ذلك العمل من التحرر والبناء ايضا وعلى هذا تكون الاحساسات الذاتية مهمة الا انها تأتي بالدرجة الثانية بعد التأكيد على ذاتية المجتمـع العامة ، وربما يتعدى ذلك الى ذاتية الانسان بصـورة اعم والتأكيد على وجوب الاهتمام بتطوره وحريتـه لان المجال الانساني « كوحدة » دخل حيزا جديدا من الزمن، يختلف في كثير من الصفات عن الزمن السابق ولا يشبهه في كثير من الامتدادات الخلقية والنفسية والاجتماعية ؛ وانه اوسع واعمق في غاياته واكثر شـمولية من الاول ؛ والفن الاصيل الذي تمكن من الولوج الى الحيز الجديـد مسؤول ضمنا عن المساهمة الفعالة في تهيئة اذهـان الناس لقبو لالامور الجديدة .

وبالرغم من ان العمل الفني يجب الا يكون صفـة بقدر ما يكون حدثا ، الا ان هذا « الحدث » يجب ان يكون واقعيا حتى اذا تطلب الامر الصراع مـع « الصفـة » ؛ ومحتفظا بذا تالفنان وامتدادها حتى لا تتحول الواقعية الى آلية رتيبة ، ولكي يتحقق وجود الانسان في العمـل الفني اكثر فأكثر ، لذا تحضر كل فعالية فنية بين الحدث والفعل ، اضافة الى الصفة ، اي من تفاعل الوضـع المحيط « صفة » مع الفنان « الاحساس » او الـذات يولد العمل الفني « الحدث » ويجدر هنا التمييز بـين الحدث « الفني » وبين الحدث « الميتافيزيقي » حيث يتم الاخير بلا صفات مسبقة ، بينما يتم الحدث الاول عـن طريق صراع الموضوعات ، او عن طريق التوفيق بـين المحسوس والمعقول ، اي ان « المعقول » هو الذي اختـار « المحسوس » العيني الذي يكمن في الاشياء الخارجية ، وحوله بالتالي الى « شكل » معين ، محدد ومقيـد لان المعقول « المضمون » لا قيمة حركية له الا بعد ان يتجسد لكي يعبر عن نفسه فلابد له من شكل يكمن فيه ويعطيـه صفة « خارجية » اي بنقلـه من الداخل غير المرئي الى الخارج « تجسيد » وهذا هو المعنى المقصود من ان الفكرة العينية هي التي تولد شكلها الحقيقي ، واخيرا ارجو ان يجد الفنان العراقي « نفسه » وان يطرحها مع الاشياء المطروحة في « مفاعل » القرن العشرين قرن ولادة الامـة العربية .



انباء الفكر

* صدر مؤخرا في بلغاريا كتاب تحت عنوان النضال من اجل الوحدة العربية ضمن سلسلة « السياسة الدولية » ـ احد اشهر المسلسلات في مضمار الادب السياسي الوطني . يشير المؤلف يوردان بييف في هذا الكتاب الى شتى التكتلات الاجتماعية في البلدان العربية التي سعت وتسعى الى منح حركة الوحدة العربية الغاية التي تتناسب ومكانة هذه الحركة في العملية التاريخية . وتابع المؤلف مراحل النضال من اجل الوحدة العربية ، وتطور مفاهيم تحقيقها وربطها بشكل وثيق مع تعميق الثورة الوطنية الديمقراطية في العالم العربي . استهل بييف مؤلفه باستعراض تاريخي لافكار الوحدة العربية التي انبثقت خلال القرن الماضي وتابع تطورها بوصفها جزء هاما من حركة النهضة العربية الوطنية . واظهر المؤلف كيف ان الكفاح ضد السيطرة الاجنبية يتم تلقائيا في كل بلد على حدة وكيف ان نداءات الوحدة قد طرحت على اساس الدين في فجر النهضة العربية ، وكيف ان افكار المصلحين كانت لدى العرب شعور العزة القومية وتؤكد على حقهم في احتلال مكانة خاصة وسط الامة الاسلامية . وقد تطرق المؤلف الى الحركة العربية والاسلامية والاقليمية ، والى اهم المنظمات والشخصيات لشتى تيارات الوحدة العربية . واشار الى الدسائس والمؤامرات الامبريالية الموجهة ضد الشعوب العربية المكافحة من اجل الحرية والاستقلال خلال الفترة التي سبقت عام ١٩١٧ ، كما عالج تاثير ثورة اكتوبر على النمو السريع للقوى ولديناميه حركة التحرر الوطني في العالم العربي . ومنذ ذلك الوقت لم ترتفع فكرة توحيد القوى العربية الى مرحلة نوعية جديدة وحسب ، بل وحصلت على دعم مادي لتحقيق هذه الوحدة في شخص اول دولة اشتراكية . وقامت الشخصيات البعيدة النظر وكذلك انصار الوحدة العربية بمحاولات لربطها بمجمل الكفاح المناهض للامبريالية .

واستطرد المؤلف قائلا بان افكار الوحدة العربية والكفاح من اجل تحقيقها قد طرأ عليها تطور خلال الفترة المحصورة بين الحربين العالميتين ، وقد ارتبط هذا التطور ارتباطا وثيقا بالتحولات الاجتماعية السياسية التي طرات في العالم العربي . ثم اشار الى محاولات واشكال التعاون التي بذلت خلال هذه الحقبة من اجل توحيد الحركات الوطنية في شتى البلدان العربية . كما كشف المولف في الوقت ذاته عن الجهود المتواصلة للدول الامبريالية الرامية الى زرع بذور الشقاق وسط العرب .

* أعلن اتحاد الادباء في العراق عن موسمه الثقافي السادس وقد تضمن منهجه ما يلي :

١٩٧٣/٢/٢١ ـ امسية شعرية

عيسى حسن الياسري ، عبدالرزاق عبدالواحد ، محمد صالح بحر العلوم ، فوزي كريم ، مالك المطلبي ، خليل الخوري ، عبدالقادر العزاوي .

١٩٧٣/٢/٢٨ ـ اديب امام الجمهور (علي الحلي)
يتحدث عن تجربته الشعرية وتجربة جيله .

١٩٧٣/٣/٧ ـ ندوة عن النشاط الادبي لعام ١٩٧٢

١٩٧٣/٣/١٤ ـ نقد كتاب (قراءة ثامنة) لحميد سعيد ،
عبدالجبار داود البصري ، محمد مبارك .

١٩٧٣/٣/٢٨ ـ اديب امام الجمهور : (فؤاد التكرلي)
يتحدث عن تجربته القصصية وتجربة جيله .

١٩٧٣/٤/٤ ـ محاضرة حول الشعر الجديد
فاضل ثامر

١٩٧٣/٤/١١ ـ امسية تقدمها « ندوة عشتار » في الحلة .

١٩٧٣/٤/١٨ ـ اديب امام الجمهور
عادل كاظم يتحدث عن تجربته المسرحية وتجربة جيله

١٩٧٣/٤/٢٥ ـ محاضرة حو لالادب والثورة
موسى العبيدي

١٩٧٣/٥/٢ ـ نقد مجموعة (زقاق الفئران)
لنزار عباس
كاظم سعدالدين ، شجاع العاني

١٩٧٣/٥/٩ ـ امسية شعرية
موفق محمد ، مصطفى جمال الدين ، عبدالجبار الدوري ، ناجي الحازب ، محمد حسين المطلبي ، بسام الوردي ، فائز الزبيدي ، رزاق ابراهيم حسن ، ياسين طه حافظ

١٩٧٣/٥/١٦ ـ فنان امام الجمهور :
كاظم حيدر يتحدث عن تجربته الفنية وتجربة جيله .

١٩٧٣/٥/٢٣ ـ محاضرة :
البطل الثوري في الرواية العربية ، محسن الموسوي .

١٩٧٣/٥/٣٠ ـ نقد رواية (تلك الشمس كنت احبها)
لعبدالستار ناصر
عبدالقادر السامرائي ، خالد علي مصطفى

١٩٧٣/٦/٦ ـ محاضرة :
الاستاذ عبدالرحمن الخميسي .

* تم تحقيق كتاب «المصباح المضيء في خلافة المستضيء» لابي الفرج عبدالرحمن بن علي الجوزي المتوفي سنة ٥٩٧هـ/ وهو من مخطوطات مكتبة المتحف العراقي في رسالة تقدمت بها الانسة ناجية عبدالله العربي الى هيأة الدراسات العليا قسم التاريخ بكلية الاداب جامعة بغداد للحصول على درجة الماجستير في التاريخ الاسلامي باشراف الاستاذ الدكتور ناجي معروف وبعد مناقشتها حصلت على درجة جيد جدا والكتاب سفر جليل في التاريخ والوعظ السياسي والاجتماعي ويعكف المجمع العلمي العراقي على طبع الكتاب الذي يقع في مجلدين كل مجلد في ٥٥٠ صفحة بالقطع الكبير . وكانت لجنة المناقشة تتكون من المشرف الاستاذ الدكتور ناجي معروف والاستاذ في الدراسات العليا بكلية الاداب رئيسا ومن العضوين الدكتور فيصل السامر رئيس قسم التاريخ في كلية الاداب والدكتور حسين محفوظ رئيس قسم اللغات الشرقية في كلية الاداب بجامعة بغداد .

* انهى الطالب شكرالله نعمةالله بد الله تحقيق « تاريخ ابي زرعة الدمشقي » من مخطوطات المكتبة الظاهرية بدمشق باشراف الاستاذ

الدكتور ناجي معروف الاستاذ في الدراسات العليا بكلية الاداب بجامعة بغداد .

وتكونت اللجنة لمناقشته برئاسة المشرف الاستاذ الدكتور ناجي معروف وعضوية كل من الاستاذ الدكتور صالح احمد العلي الاستاذ بكلية الاداب قسم التاريخ والدكتور حسين محفوظ رئيس قسم اللغات الشرقية في كلية الاداب بجامعة بغداد .

* انجزت الانسة منيرة ناجي سالم ايضا تحقيق « معجم شيوخ السمعاني » وهو من ٢٩٨ ورقة بمشاركة الاستاذ الدكتور ناجي معروف، ونسخته في مكتبة احمد الثالث باستنبول برقم ٢٩٥٣ .

* انجز الاستاذ الدكتور ناجي معروف الاستاذ في الدراسات العليا بكلية الاداب جامعة بغداد والاستاذ بشار عواد معروف تحقيق مشيخة النعال البغدادي التي تحتوي على اثنين وخمسين ترجمة .

*** انعقد في مدينة فلورنسا في ايطاليا اجتماع تحت عنوان «اللقاء بين الثقافة العربية والثقافة الاوربية المتوسطية في العهد الحاضر » . وقد نظم هذا الموتمر معهد ابالمو الايطالي الذي يهتم بالعلاقات بين ايطاليا وبلدان امريكا اللاتينية وافريقيا والشرق الاوسط . وقد وجهت الدعوة الى المفكرين المتخصصين في العالم العربي واوربا لحضور هذا اللقاء والاسهام فيه كما صدر بيان من المعهد تضمن خلفية هذا اللقاء جاء فيه :**

« بعد العهود الاستعمارية التي اتسمت فيها العلاقة بين الحضارة الاوربية والحضارة العربية بطابع التبعية فتحت النهضة القومية للشعوب العربية مرحلة جديدة استطاعت خلالها القيم المتبادلة بين الحضارتين ان تعمق الجوهر المشترك بينهما وان تحدد في اطار من المساواة العلاقات المنبثقة والتي ستنبثق في المستقبل في تآلف نحو بناء مشترك وبعد تتبع المناهج التاريخية للعلاقة بين الحضارتين ابتداء من العصر الكلاسيكي فان اللقاء عليه ان يختبر الاسلوب الذي يمكن ان تتشكل به هذه العلاقات اليوم واهدافها ابتداء بتحديد الوجهة التي يمكن للعرب والاوربيين ان يتبادلوا من خلالها خبراتهم بواسطة ثقافتهم وايديولوجياتهم وعلومهم. واخيرا فان ضمن هذا الاطاريمكن تلمس الرد على عدة تساؤلات خاصة : هل من الممكن التحدث عن اوربا متوسطية ذات ملامح محددة ؟ وكيف يمكن اليوم تحديد وضع البحر الابيض المتوسط تجاه العلاقة بين مناطق حضارية مختلفة من شأنها تقسيم العالم الحاضر ؟ » .

اما الموضوعات التي بحثت فكانت :

١ ـ العالم العربي والعالم الاوربي في نظر الجانبين .

٢ ـ تحديد ملامح الثقافة الاوربية المتوسطية .

٣ ـ وضع البحر الابيض المتوسط في المناطق الحضارية في العالم المعاصر

وقد حضر الموتمر اربعون شخصا من رجال الفكر في البلاد العربية وعشرون اخرون من البلدان الاوربية .

وقد افتتح الموتمر وزير الخارجية الايطالي حيث قال : « ان الاحداث القريبة برهنت على أن شعوب البحر الابيض المتوسط تستطيع ان تحرز التقدم عن طريق التنسيق فيما بينها . كما اننا يجب ان نعمل على حل كافة المشاكل التي تتطلب تضامنا جماعيا ، ويجب ان نعمل من اجل استتباب الامن عن طريق اعادة السلام الى البحر الابيض المتوسط والتأكيد على الدور الحضاري والتاريخي للشعوب المطلة عليه . واننا يجب ان نعمل جميعا من أجل القضاء على التخلف والفقر الذي لا يزال ينخر في جسم بعض الدول المطلة على البحر . الى جانب حماية البحر من التلوث الذي يهدد جماله وجمال الطبيعة المحيطة به نتيجة للتطور الصناعي » .

ثم تكلم بعد ذلك السيد مالفاتي رئيس معهد ابالمو فذكر ان الهدف من هذا اللقاء هو التقاء حضارات متعددة تصب كلها في البحر الابيض المتوسط وان هذه الحضارات تعود الى قرون عديدة سابقة ، ويبدو ان هنالك محاولات تجري للفصل بين هذه الحضارات التي التقت مرات عديدة في التاريخ ، ويوجه البعض اللوم الى اوربا في محاولة الفصل بين هذه الحضارات ، الا اننا نرفض مثل ذلك . واشار الى أهمية اللقاء والتعاون بين دول البحر الابيض المتوسط .

* احتفل المركز الثقافي السوفيتي في بغداد بيوم المرأة العالمي مساء يوم الثلاثاء ٦ـ٣ـ١٩٧٣ ويأتي الاحتفال ضمن فعاليات ثقافية عديدة يقوم بها المركز المذكور خلال شهر اذار منها : افتتاح ندوة ومعرض فوتوغرافي حول دور الشبيبة في بناء المجتمع ٩ـ٣ـ١٩٧٣ ، وأمسية عن حياة واعمال الموسيقار رحمانيوف ١٠ـ٣ـ١٩٧٣ ، ومحاضرة عن التكامل الاقتصادي بين البلدان الاشتراكية في ٢٢ـ٣ـ١٩٧٣ وحديث للسيد صالح اليوسفي وزير الدولة بمناسبة نوروز ٢١ـ٣ـ١٩٧٣ وأمسية ادبية في ذكرى ميلاد الكاتب الكبير مكسيم غوركي في ٣٠ـ٣ـ١٩٧٣ . وعرض لعدد من الافلام الثقافية .

*** فاز الدكتور علي غالب العاني برئاسة جمعية المترجمين العراقيين كما فاز السيد كمال بطي بنيابة الرئاسة والسيد سلمان التكريتي أمينا للسر وعضوية السادة رافد العسكري ويوسف داود عبد القادر والدكتور صدقي حمدي ويوسف متي عبدالله وماجد النجار وصادق عبدالمطلب .**

* تم تحقيق كتاب التحبير في المعجم الكبير للامام الحافظ ابي سعد عبدالكريم بن محمد السمعاني التميمي المروزي المتوفي سنة ٥٦٢هـ ١١٦٦م في رسالة تقدمت بها الانسة منيرة ناجي سالم الى هيأة الدراسات العليا في كلية الاداب بجامعة بغداد لنيل درجة الماجستير في التاريخ الاسلامي باشراف الاستاذ الدكتور ناجي معروف وذلك في شهر رجب ١٣٩٢هـ/آب/١٩٧٢ في ثلاثة اجزاء بـ (١٠٧٤) صفحة ومن القطع الكبير خصص الاول لدراسة الكتاب ومؤلفه في ٣٢١ صفحة وخصص الثاني والثالث لتحقيق نصوص الكتاب في ٧٤٣ صفحة والكتاب نسخة خطية فريدة من مخطوطات المكتبة الظاهرية بدمشق ، تتضمن تراجم طائفة من حملة العلم والثقافة العربية والاسلامية في المشرق الاسلامي في القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي انفرد المؤلف بذكرهم في هذا الكتاب الذي تضمن (١١٩٢) ترجمة لمشايخه من الرجال والنساء .

وبعد مناقشة الرسالة حصلت الانسة منيرة ناجي سالم على درجة جيد جدا . وكانت لجنة المناقشة تتكون من المشرف الاستاذ الدكتور ناجي معروف الاستاذ بالدراسات العليا ـ قسم التاريخ ـ رئيسا ومن العضوين : الدكتور جعفر خصباك الاستاذ بقسم التاريخ والدكتور ابراهيم السامرائي الاستاذ بقسم اللغة العربية في كلية الاداب .

* برعاية السيد وزير الاعلام اقام الثنائي النمساوي ليسكو فيتز وليتشاور حفلة موسيقية في الساعة الثامنة مساء يوم السبت ١٠ اذار ١٩٧٣ في قاعة الخلد .

* برعاية السيد وزير الاعلام اقام الثنائي النمساوي ليسكو فيتز غنائية للسيدة لينا روساليس وهي ممثلة مسرحية ساهمت بتمثيل موءلفات ابرز المسرحيين والروائيين الاسبان .. وتأتي حفلتها ضمن جزء من جولة تقوم بها الى الجامعات والمراكز الثقافية .

* تضمن منهج الموسم الثقافي للاتحاد الوطني لطلبة العراق في كلية الاداب الذي أقيم من ٨ـ٣ـ١٩٧٣ لغاية ١٥ـ٣ـ١٩٧٣ ما يلي :

الخميس ٨ـ٣ـ١٩٧٣ محاضرة السيد ابراهيم المشهداني بعنوان مستقبل الخليج العربي اقتصاديا .

السبت ١٠ـ٣ـ١٩٧٣ مهرجان شعري

الاحد ١١ـ٣ـ١٩٧٣ محاضرة الدكتور عبدالجليل جواد بعنوان العنصرية اصولها واساليبها وغاياتها .

الاثنين ١٢ـ٣ـ١٩٧٣ مهرجان القصة القصيرة

الثلاثاء ١٣ـ٣ـ١٩٧٣ محاضرة السيد حازم مشتاق بعنوان الاستقلال الثقافي

الاربعاء ١٤-٣-١٩٧٣ مهرجان للشعر الشعبي
الخميس ١٥-٣-١٩٧٣ محاضرة سياسية لاحد الرفاق .

* في الفترة من ١٩ اذار حتى ٨ نيسان ١٩٧٣ يحيي فنانو اوبرا الدولة لالمانيا الديمقراطية حفلات فنية في باريس وقد بيعت قبل هذا الموعد بشهر واحد ٨٠٠٠ بطاقة حتى ان لجنة مصانع رينول للسيارات في باريس حجزت ٦٠٠ مقعد . وقد خصصت الصحافة الفرنسية ومنها « لوموند » مقالات ضافية اطراءا لحفلات اوبرا الدولة في برلين .

* عقدت رابطة الملحقين البولونيين موءتمرا في وارشو في الاسبوع الثاني من شهر شباط وقد طالب الموءتمر بتوسيع شعبية الاعمال الموسيقية البولونية في اوساط الجماهير .

* افتتح في كلكتا في الهند في شهر شباط معرض تحت عنوان « بريشت في مسرح برلينر انسامبل » وقد نشرت جمعية الصداقة في مدراس كراسا حول بريشت بعنوان « الملحمة المسرحية والادب المسرحي للقرن العشرين » . وقد جاء هذان الحدثان كجزء من الفعاليات الثقافية والتعاون بين المانيا الديمقراطية والهند حسب معاهدة ثقافية عقدت بينهما لعام ١٩٧٣ .

* أقيم في القاهرة اسبوع لبريشت بمناسبة مروره ٧٥ سنة على ميلاده وقد جرى افتتاح الاسبوع في العاشر من شباط من قبل وزير الثقافة والاعلام الدكتور عبدالقادر حاتم .

كما أسس في هافانا عاصمة كوبا مسرح لبريشت وسيبدأ المسرح اول الامر بعرض تمثيلية « ارتقاء ارتورو وي » لبريشت .

*** احتفلت الاوساط الادبية في المانيا الديمقراطية وبقية الدول الاشتراكية بمرور ٧٠ سنة على ميلاد الكاتب التشيكوسلوفاكي الراحل يوليوس فوتشيك الذي ولد في ٢٣ شباط قبل ٧٠ سنة وهو كاتب مناضل كرس قلمه وحياته لمقارعة الارهاب الفاشستي وقد الف كتابه الشهير « ريبورتاجات كتبت تحت حبل المشنقة » وكان لهذا الكتاب صدى عالمي واسع وهو اخر كتبه وقد ترجم حتى الان الى اكثر من ٧٠ لغة . وقد اشاد بحياة ونضال يوليوس فوتشيك مشاهير من شعراء وكتاب العالم في اشعارهم وكتبهم ومنهم بابلو نيرودا وبيسفال وبورباكوفسكي . وهذا الكتاب يعكس بشخصية فوتشيك نضال الشعب التشيكوسلوفاكي البطولي ضد الاحتلال النازي في الفترة من ١٩٤١ حتى ١٩٤٣ . لقد ولد فوتشيك في الحي الصناعي سميخوف في براغ من ٢٣ شباط ١٩٠٣ في عائلة عمالية وساهم في اضرابات عمال المناجم في شمال برهيميا كما ساهم في تحرير جريدة الحزب الشيوعي « روده برافو » والمجلة الثقافية الاسبوعية « تفوربا » وقد عاش مدة في الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٣٠ وفي الفترة من ١٩٣٤ حتى ١٩٣٦ كمراسل لجريدة « روده برافو » وقد تأثر بالاسلوب الادبي الفني في موءلفات ايغون ارفين كيش وجون ريد ولاريسا رزينر فاخرج روائعه الادبية التي تعد فتحا في اسلوب النثر الفني التشيكوسلوفاكي . وفي عام ١٩٤٢ . اعتقل فوتشيك من قبل المحتلين النازيين كاحد الاعضاء الثلاثة المعتقلين الذي شكلوا اللجنة المركزية الجديدة السرية للحزب الشيوعي التشيكوسلوفاكي وكان مسوءولا فيها عن الدعاية والصحافة وقد اصدر بهذه المهمة عددا من المجلات والنشرات السرية التي كانت تهيب بالشعب التشيكوسلوفاكي للمقاومة وتشديد النضال وقد قتله النازيون في ٨ ايلول ١٩٤٣ في برلين وقبل ان يقتل استطاع اخراج كتابه الاخير « ريبورتاجات كتبت تحت حبل المشنقة » من زنزانته بواسطة اصدقائه الذين احتفظوا بنسخته . وبعد سنتين من ذلك اي في خريف ١٩٤٥ سلموا هذه النسخة الخطية للكتاب الى زوجته التي حررها الجيش السوفيتي من معسكر اعتقال رافينسبروك فاخرجته مطبوعا . وقد منح يوليوس فوتشيك بعد استشهاده لقب « البطل الوطني » ثم جائزة السلام العالمية تقديرا لنضاله وتضحياته .**

*** في مدرسة في حي الفقراء ستيبني في شرقي العاصمة البريطانية لندن طلب المعلم كريس سيرل من تلاميذه ان يصفوا حياتهم ومحيطهم شعرا . وجراء ذلك اخرج التلاميذ مجلدا صغيرا يضم اشعارهم بعنوان « كلمات ستيبني » Stepney Words وهو مجموعة من شعر الاطفال الحر دون قافية ووزن ولكنه يضم مشاعر فردية ووصفا للحياة العامة في بريطانيا وقد طرد المعلم كريس سيرل من وظيفته جراء هذا التشجيع رغم احتجاجات كثير من الناس . وقد تناول كتاب الشعر هذا قصائد اطفال ما بين الحادية عشر والخامسة عشر من العمر ومضامين هذه القصائد : الضجر وعدم الاطمئنان وفقدان الامل ، عاكسين بيئتهم المظلمة المليئة بالجرائم والقذارة ومصورين امالهم في حياة سعيدة واحلامهم بالنور والدفء الانساني وجمال الطبيعة ومبادرة هذا المعلم في اصدار كتاب اشعار الاطفال ادت الى اصدار مجلد ثان من هذه الاشعار . وقد بعث بها تلاميذ ومعلمون من مختلف انحاء بريطانيا . وقد صدر هذا المجلد الثاني بعنوان « كلمات » Firewords وناظمو قصائد هذه المجموعة تلاميذ في سن الثامنة عشرة ومن هذه القصائد ما نظمته التلميذه انا كلينك على سبيل المثال اذ كتبت : افتحوا الشباك**

في البيت العالي
وليخرج منه النظام المتهرىء
مرتجفا على عارضة الشباك الخشبية
فان أبى ان يقفز
فسنقذف به الى الخارج

* تحدثت الدكتورة سعاد محمد خضر مساء يوم الاحد ١١-٣-١٩٧٣ في قاعة النادي الثقافي الاثوري عن علم الجمال « الاستتيك » وسبق للسيد غانم الدباغ أن حاضر في النادي المذكور عن تطور القصة العراقيه.

* افتتحت جماعة المدرسة الواقعية الحديثة معرضها الثاني في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث يوم الخميس ١٥ - اذار - ١٩٧٣ وسبق لهذه الجماعة أن نشرت بيانا يوضح أهدافها ونظريتها في عدد من الصحف المحلية .

* برعاية السيد وزير الاعلام افتتحت الملحقية الثقافية التركية معرض الصور الفوتوغرافية المعمارية للاثار التركية الاسلامية في بناية المعرض الوطني للفن الحديث ابتداء من ٢١ - شباط - ١٩٧٣ .

* اقامت جمعية الفنون والتراث في مقرها بالصليخ مساء يوم الجمعة ٢-٣-١٩٧٣ معرضا فنيا بعنوان « فنانون عراقيون درسوا في روما .. » .

* نشرت صحيفة « ملحق العلم » الاسبوعية المغربية تقريرا عن الرواية والقصة العالمية خلال العام المنصرم تضمن ما يلي :

* في بداية عام ١٩٧٢ ظهرت في الاتحاد السوفياتي قصة « النصب التذكاري » لـ « فاسيلي بيكوف » كاتب من جمهورية بيلو روسيا يعرفه معظم القراء السوفييت وقد لاقت هذه القصة استحسانا منقطع النظير جعلها أفضل اثر ادبي في هذا العام .

تطرح القصة افكارا تعود الى ايام الاحتلال النازي وتثير اسئلة معينة : كيف يتصرف الانسان في موقف تراجيدي مفاجيء ؟ كيف يجد القوة لمتابعة الكفاح مع أمل ضعيف بالنجاح ؟ كيف يجب على استاذ المدرسة أن يطابق افعاله مع اقواله ؟ هذه فقط بعض الاسئلة التي تقدمها الحياة الشاذة القصيرة لاستاذ المدرسة القروي « اليكس ايفانوفيتش موروز » .

لقد ناقش النقاد السوفييت طويلا قصة « النصب التذكاري » وسيستمر نقدها الادبي للافكار الاخلاقية التي تمتلىء بها وللاضواء الواقعية التي تلقيها على تاريخ وتقاليد اتحاد الجمهوريات السوفييتية.

* وكان عام ١٩٧٢ في الصين نشيطا ومتنوعا في النتاج الادبي ومع أن كلاسيكيات الماركسية اللينينية وأفكار ماوتسي تونغ استمرت تظهر

في طبعات جديدة الا ان الانواع الادبية الاخرى قد ازدادت بشكل ملحوظ .

ففي مايس الماضي ظهرت كتب تضم قصصا قصيرة وشعرا ومقتطفات ادبية مختارة لكتاب هواة من العمال والفلاحين في اوروبا والتي تتحدث عن القضايا الدولية المعاصرة ، وبالنسبة للاجانب الذين لا يعرفون اللغة الصينية ظهر تطور ملحوظ في اعداد نشر بعض الكتب التي اختفت اثناء الثورة الثقافية ومنها اشعار « شويوان » و « تاريخ الادب الصيني » « للكاتب لوهسون » الذي توفى عام ١٩٣٦ .

وبدات تظهر – لاول مرة منذ الثورة الثقافية – صحف تتعلق بعلم الاثار وبالفنون . ونزل الى الاسواق كتاب « البذور » الذي يعتبر منافسا خطيرا لاول رواية شيوعية « البناءون » للكاتب « ليوشينغ » .

* وفي الولايات المتحدة الامريكية :

كان الانتاج الادبي غزيرا في السنة الماضية ومتنوعا بين موضوعات مختلفة تتراوح بين النسائيات ، الوعظ و التهديد ، الثورة ، الثورة المضادة ، واللانسانيات وربما كانت سنة انتخابية فقد كثرت الكتابات السياسية وملات الصحف والمجلات والكتب ، لكن اكثرها كان ضعيفا باهتا يقصد الدعاية المحضة .

أما أهم الروايات التي ظهرت فهي « آب ١٩١٤ » لالكسندر سولجنتسين الكاتب السوفييتي الفائز بجائزة نوبل للادب ، والتي جاءت مخيبة للامال بعد طول انتظار بسبب ضعف بناء الشخصيات الرئيسية ، وثلاثية جون بارث « الفداء » وكذلك قصص « ابنة المتشائم » لايدوارا ويتلي ، « الاشياء الواضحة » لنابوكوف .

ونبغت مواهب جديدة تجلت في اعمال « جون غاردير » ، « بولا فوكس » و « ستيفن ميلهاوسر » . لكن أفضل الروايات التي قراها الجمهور في عام ١٩٧٢ أتت من خارج البلاد وهي رواية مرجريت درابل الطويلة « عين الابرة » واخر اعمال صامويل بيكيت « الضائعون » .

هذا بالنسبة للادب الخيالي أما بالنسبة للادب الواقعي فلا زالت الحرب العدوانية على فيتنام توحى بكتب ممتازة كـ « فارقي البحيرة » لفرانسيس فيتزجيرالد عن التاريخ والثقافة الفيتنامية ، و « الجيد والافضل » لدافيد هو برستام عن الميول الشريرة لرجال الحكم في عهدي كنيدي وجونسون اللذين زجوا بالبلاد في جنوب شرقي اسيا .

* وفي المانيا الغربية بالرغم من فوز الكاتب « هينريش بول » بجائزة نوبل للادب لعام ١٩٧٢ فقد اجمعت الاراء ان الكاتب لا يستحقها وان النية كانت تتجه لاعطائها لاي أديب الماني ، وان هذه الجائزة قد اتته بالمصادفة وكان يمكن بسهولة ان تذهب الى « ماكس فريش » أو « جونتر غراس » أو اي كاتب اخر باللغة الالمانية .

وعلى كل فقد نال « بول » هذه الجائزة تقديرا للقسم الثاني من « يومياته » التي تعكس بأسلوب ذكي حالة كاتب يواجه زمنه ورجل يقاوم تقدم العمر . كما ان كتاب « غراس » الجديد « من يوميات حلزون » يشابه الكتاب الاول .. وهو يحكي فيه عن تاريخ المانيا في الماضي وفي الحاضر .

ومن المانيا الديمقراطية برزت رواية « الختم » لهيرمان كانت التي تتحدث عن صحفي ساخر في اعترافاته ونقده .

ولكن بعيدا عن جائزة نوبل تبقى ١٩٧٢ هي سنة كاتب واحد : « بيتر هاندكة » الذي لم يتجاوز عامه الحادي والثلاثين الا انه قدم في هذا العام كتابين مدهشين « رسالة قصيرة عن وداع طويل » و « لا رغبة في التعاسة » عن قصة امرأة لم تنجح أبدا في تقرير سير حياتها وانتحرت أنها والدة هاندكة نفسه .

* وفي ايطاليا المناظرات هي التي حركت الجو الادبي الهادىء .. والناشرون وجدوا صعوبة كبيرة في نشر اعمالهم .. لذلك كان النشاط الادبي قليلا جدا بالمقارنة مع السنوات السابقة .

أما الكتاب الذي حقق افضل نسبة مبيعات فهو مغامرة أدبية لاثنين من الشباب « كارلو فرويترو » و « فرانكو كوسنتيني » بعنوان : « امرأة يوم الاحد » قصة نصف بوليسية ، نصف واقعية . صورة ساخرة لمجتمع تورين باسلوب يتراوح بين الجد والهزل بصنعة ادبية في غاية من المهارة والاتقان . كما حقق « نيري بوزا » نجاحا ملحوظا بمجموعته القصصية الجديدة عن فناني عصر النهضة « الفتاة اليونانية » ونشر « ايتالو كالفينو » واحدا من أروع كتبه « المدن الغامضة » حيث تمتزج ذكريات ماركو بولو وكوبلاخان ورغباتهما في الوصول الى عالم بعيد مطلق تتشابه فيه الاحلام مع الكوابيس .

ويبدو ان الموجة الجديدة قد هجرت الادب الى السياسة .. ففي الشعر قدم « أوجينيو مونتالي » قصائد موءثرة في كتابه «يوميات ١٩٧٢» تلاقي قصائد « طريق النجوم المائة » للشاعر « الدو بالازيشي » نجاحا جيدا ، بينما تغرق كتب الجيب والفن الانسكلوبيديا السوق بغزارة .

وهناك مجموعتان من المقالات تستحق الذكر أولها « اين قبيلتك ؟ » لالبرتو مورافيا نتيجة علاقته الطويلة مع افريقيا .. والثانية « التضامن مع الشيطان » لماريو براز ، وهي اعادة اعتبار للادب المنهار .

* في هذا العام فقدت فرنسا الاديب الكبير « هنري دو مونترلان » احد اعضاء الاكاديمية الفرنسية اللامعين الذي ترك فراغا في بناء هذا المعهد الادبي بعد وفاة جول رومان وفرانسوا مورياك . مع العلم ان سان – جون بيرس ومالرو وسارتر ليسوا اعضاء فيه .

الا ان انتخاب الامريكي « جوليان غرين » اعطى الاكاديمي فرانسيز سمعة طيبة وخلق اشكالا قانونية شغل مجتمعات باريس الادبية فترة من الزمن . ومع ان القانون الفرنسي لا يحبذ ازدواج الجنسية فقد تم قبول غرين لخدمته في الجيش الفرنسي أيام الحرب العالمية الاولى .

طال الحديث عن الاكاديمية لانها تلعب دورا هاما في الحياة الادبية في فرنسا ، وعن ظهور الكتب الجديدة القيمة اذا استثنينا كتاب باتريك موديانو « الشارع الدائري » الذي تجرى حوادثه أيام الاحتلال النازي لفرنسا .. أي في وقت لم يكن الكاتب نفسه قد ولد بعد ، الا ان احساسه الفكري والادبي وخياله الجامح استطاعان يقدم لمن عاش فعلا تلك الفترة صورة واقعية للمأساة المدمرة التي غيرت تاريخا باكمله .

* وفي امريكا اللاتينية بالمقارنة مع السنوات الماضية فقد كان عام ١٩٧٢ فقيرا في الادب بشكل عام . وقد ظهر بعض الادباء الشبان الا انهم لم يتركوا أثرا يذكر في الادب الامريكي اللاتيني .

وبالرغم من التغيرات السياسية والاجتماعية السريعة التي تجرى في هذه المنطقة الا ان الادب لم يستطع اللحاق بها ، ولم يستطع الادباء مواجهة تحدي الحوادث التاريخية التي تجرى خارج نوافذهم .

والسياسة وحدها لا تخلق موهبة فكارلوس فوينتس مثلا بنى شهرته كزعيم شعبي مبتعدا عن الادب والكتاب . و « غراسيا ماركيز » من كولومبيا لم يقدم هذا العام سوى مجموعة من القصص القصيرة .

فهرست السنة الثامنة

اعـداد

عبدالحميد العلوچي

(١)

فهرس الكتاب والشعراء والمترجمين

(٢)

فهرس الموضوعات

١ ـ الفكر والثقافة

ا ـ الثقافة

ب ـ الشهريات والرسائل والتقارير الثقافية

ج ـ انباء الفكر

٢ ـ الادب والنقد

ا ـ دراسات وخواطر واستطلاعات

ب ـ مع الكتب والصحافة

٣ - الشعر

أ - الدراسات واللقاءات

ب - القصائد

٤ ـ التراث والتراجم

أ ـ التــراث

ب ـ التراجــم

٥ ـ القصة الرواية ـ المسرح ـ السينما

ب — المسرحيات

ج — الدراسات

الحركة المسرحية في الكويت (علي مزاحم عباس) ٩ : ٨٣ — ٩٠

د — المسرح والسينما